
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07205 271 5

DIE DIATONISCH-RHYTHMISCHE HARMONISATION DER GREGORIANISCHEN CHORALMELODIEN

LEHRBUCH
ZUM GEBRAUCHE AN KONSERVATORIEN
SEMINARIEN UND KIRCHENMUSIKALISCHEN
SCHULEN SOWIE ZUM SELBSTUNTERRICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON

P. GREGOR MOLITOR O. S. B.
DER BEURONER KONGREGATION



LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1913

DIE DIATONISCH-RHYTHMISCHE HARMONISATION DER GREGORIANISCHEN CHORALMELODIEN

LEHRBUCH
ZUM GEBRAUCHE AN KONSERVATORIEN
SEMINARIEN UND KIRCHENMUSIKALISCHEN
SCHULEN SOWIE ZUM SELBSTUNTERRICHTE

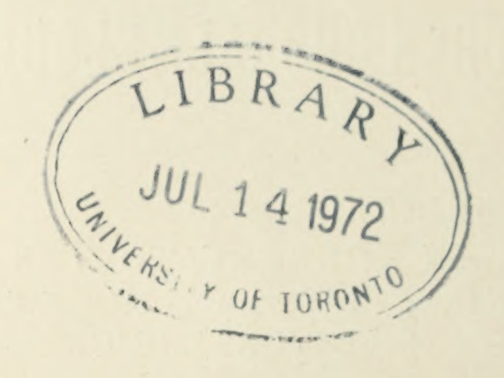
HERAUSGEGEBEN

VON

P. GREGOR MOLITOR O.S.B.
DER BEURONER KONGREGATION



LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1913


LIBRARY
JUL 14 1972
UNIVERSITY OF TORONTO

Vorwort.

Die Veranlassung zur Herausgabe dieser Arbeit bot des Verfassers Wirksamkeit als Lehrer der Choralbegleitung bei den »kirchenmusikalischen Jahreskursen« zu Beuron. Er hoffte durch eine schriftliche Darlegung seines Lehrganges einerseits die Aufgabe des Lehrers wesentlich zu erleichtern, anderseits den Schülern die Möglichkeit rascheren und weiteren Fortschrittes zu geben.

Diesen Zweck halte man sich auch bei Beurteilung der vorliegenden Publikation vor Augen. Wir werden uns nicht lange mit der Entwicklung und Begründung der rein theoretischen Fragen beschäftigen[1], ebenso wenig mit den verschiedenen, heute wieder mehr auftauchenden Kontroversen. Wir bieten davon, was wir für unsere Schüler für nötig erachten in kurzer, prinzipienmäßiger Fassung und beschränken uns darauf, eine Begründung mehr zu skizzieren als erschöpfend auszuführen.

Das Werk soll aber auch zum Selbstunterricht geeignet sein. Das hat uns an manchen Stellen genötigt, den Gegenstand ausführlicher zu behandeln und eine größere Anzahl Übungsaufgaben beizufügen. Trotzdem wird es manchem scheinen, es seien der ausgeführten Musterbeispiele zu wenige. Demgegenüber verweisen wir auf drei kleine Publikationen, mit welchen wir die vorliegende Arbeit zu ergänzen hoffen. Eine derselben: »Ausgewählte Choralmessen« ist bereits erschienen[2]. Sie ist mit Finger- und Fußsatz versehen und in erster Linie dazu bestimmt, den angehenden Organisten praktisches »technisches« Übungsmaterial zur Erreichung der unerläßlich notwendigen Spielfertig-

---

[1] Vgl. hierüber die vorzüglichen Arbeiten von Dr. Mathias in »Gregorianische Rundschau« 1902 und 1903, »Gregoriusblatt« 1905, »Caecilienvereinsorgan« 1912, seine Broschüre »Die Choralbegleitung« (Pustet, Regensburg 1905), ferner Max Springer, »Die Kunst der Choralbegleitung« Paweleck, Regensburg u. a.

[2] Bei Schwann in Düsseldorf 1911.

keit an die Hand zu geben. Wir werden aber auch gelegentlich für Beispiele der Harmonisation darauf verweisen. Eine zweite ähnliche Studie befindet sich in Vorbereitung; sie wird Beispiele einer ganz einfachen und leicht ausführbaren Choralbegleitung enthalten. Eine dritte endlich soll zeigen, wie gewandtere Spieler die reichen Choralmelodien unserer Festoffizien in entsprechend glänzender Weise musikalisch illustrieren können.

So hoffen wir, daß diese bescheidene Arbeit einigen Nutzen hervorbringe. Wir empfehlen sie dem Wohlwollen und der Nachsicht aller sachverständigen Freunde unseres Choralgesanges. Winke und Vorschläge zur Verbesserung des Buches werden uns sehr zu Dank verpflichten.

Freiburg i. Br., den 1. Mai 1913.

Der Verfasser.

Inhalt.

I. Teil.
Die diatonische Choralbegleitung.

---

1. Kapitel.
Berechtigung und Aufgabe der Choralbegleitung.

Soll der gregorianische Choral überhaupt begleitet werden? Oder wäre es nicht richtiger, schöner, weit mehr im Geiste des Chorals, mehr auch im Sinne der Kirche gelegen, die alten Melodien ohne jede harmonische Zutat vorzutragen, wie sie seit Jahrhunderten und von alters her einstimmig vorgetragen worden sind? Eine Frage, die oft schon gestellt, oft und in widersprechender Weise schon beantwortet wurde.

Und muß nicht jede Begleitung, die beste nicht ausgenommen, die freie, ungezwungene Anmut der Melodien und ihre wohltuende Natürlichkeit beeinträchtigen, ihre zarte, keusche Reinheit trüben?

Eine weitere Befürchtung: wird die Harmonie als solche nicht immer ein fremdes, unverträgliches und weltliches Element in die abgeschlossene, heilige Welt der liturgischen Lieder hineintragen?

Lassen wir alle die historischen wie rein ästhetischen Fragen beiseite und behalten wir hier die Verhältnisse im Auge, welche für die Pflege des Chorals bei uns in Deutschland allgemein gegeben sind, da müssen wir dann wohl antworten: ohne Begleitung werden die meisten Chöre den Choral nur mühsam und in unbefriedigender Weise, mit Hilfe einer richtigen Begleitung aber erheblich leichter und besser singen; eine Choralbegleitung ist durch bedeutende praktische Urteile gerechtfertigt, ja durch unleugbare Bedürfnisse in der Praxis oft genug als eine wahre Notwendigkeit gefordert.

Dazu kommt eine wohlbegründete Rücksicht auf die Zuhörer. Unser musikalisches Empfinden ist heutigen Tages ein anderes als früher. Wir sind so sehr an die Harmonie gewöhnt, daß wir sie im allgemeinen nur ungerne vermissen und ihr Fehlen als

einen Mangel empfinden. Damit muß überall, nicht zuletzt in den germanischen Ländern gerechnet werden.

Ferner kann auch die Choralmelodie selbst durch eine sinngemäß und gut ausgeführte Begleitung an musikalischem Ausdruck gewinnen und in das rechte Licht gerückt werden. Man braucht hier nicht auf die Anfänge der Mehrstimmigkeit, auf Organum und Discantus zu verweisen, denen ja verschiedene und zum Teil sehr verschiedenartige Ideen und Bestrebungen zugrunde lagen. Unsere eigene tägliche Erfahrung bestätigt das Gesagte zur Genüge. Bezeichnend ist auch die Tatsache, daß neuestens selbst in Italien und Frankreich die Choralbegleitung allgemein verlangt und geübt wird, und daß sie allerwärts bei Einführung der alten Melodien wesentliche Dienste tut. Wie ein passendes Präludium und vielleicht noch mehr als ein solches vermag die geschickt gewählte, aus der Melodie heraus empfundene Orgelbegleitung Sänger und Zuhörer in Geist und Gehalt der Lieder einzuführen, die rechte Stimmung, die über ihnen liegt, anzudeuten, den Aufbau der Melodie durch Auszeichnung der Ganz- und Halbschlüsse klar zu legen, wie durch Hervorkehrung der Affekte, der Steigerung, der dynamischen Unterschiede ihren Vortrag zu beleben und unterstützen.

Endlich hilft eine fehlerlose Begleitung den Chor vor vielen Fehlern bewahren, die sich zumal bei häufig wiederkehrenden Melodien als üble Gewohnheiten im Vortrage auf jedem, auch dem besten Chore von selbst einschleichen und die nur durch gewissenhafte, nie ermüdende Wachsamkeit fernzuhalten sind. Es ist nicht übertrieben, wenn wir sagen: hätte die spätmittelalterliche Choraltradition eine kunstgerechte Begleitung gekannt, dann wäre es niemals möglich gewesen, daß die elementarsten Grundsätze über Rhythmus und Melodie der gregorianischen Lieder in solchem Maße abhanden kamen, wie dies weithin der Fall war.

Daraus folgt keineswegs, daß alle Melodien ohne Ausnahme und zu allen Zeiten und in gleicher Weise zu begleiten sind. Noch weniger, daß die Melodien erst durch die Begleitung verständlich würden, am wenigsten, daß erst die Begleitung sie wertvoll und genießbar mache. Es hat gute Gründe, wenn die Kirche will, daß der amtierende Priester bei Präfation und Paternoster nicht begleitet werde, und wenn sie vorschreibt, daß im Advent und während der Fastenzeit die Orgel schweige. Aber ebenso gewiß ist, daß die Kirche, wenn sie für die übrigen Zeiten die Begleitung gestattet, mit dieser Erlaubnis den freudigen, festlichen Eindruck ihrer Choralmelodien nicht mindern, sondern

heben und steigern will, oder doch damit einem allgemeinen Verlangen und Bedürfnisse entgegen kommt.

Aber trägt die Begleitung mit ihrer ausgesprochenen Harmonie nicht etwas Fremdes, Unnatürliches in die Melodie hinein?

Wir antworten: wenn die Begleitung sinngemäß gehalten ist, also Form und Inhalt der Melodie richtig erfaßt und zur Darstellung bringt, nein! Anders freilich, wenn die Begleitung willkürlich verfaßt und gewaltsam mit der Melodie verbunden wird, anstatt aus ihr herauszuwachsen, möglichst ein organisches Ganze mit ihr zu werden und doch bescheiden ihr zu dienen. Übrigens läßt die Choralmelodie eine harmonische Begleitung nicht bloß zu, sondern sie trägt in höherem oder geringeren Maße eine latente Harmonie in sich, und nicht mit Unrecht kann man Modulationen und Kadenzen in der Melodie erkennen, wenn auch, wie nicht anders zu erwarten, in einer Form, die von unserer modernen Akkordverbindung oft abweicht.

Wir werden also den Choralgesang mit der Orgel begleiten und selbst dort begleiten, wo geschulte Sänger der Orgelbegleitung als Stütze ihrer Ausführung nicht bedürfen.

Ist es aber nicht besser, wenn unsere Organisten beim Gottesdienst sich einer der zahlreichen, neuerdings erschienenen Choralbegleitungen bedienen, bei welchen sie die Harmonisation ausgearbeitet vor Augen haben?

Die Frage wird im wesentlichen von Talent, Vorbildung und auch von der Möglichkeit abhängen, im praktischen Organistendienste durch Studium und Vorbereitung des jeweiligen Pensums sich weiterzubilden.

Im allgemeinen befürworten wir aufs wärmste das Streben zu jener Fertigkeit in der »freien Choralbegleitung« oder der direkten Harmonisierung nach den Originalchoralnoten zu gelangen, welche für eine gediegene »Gesangsbegleitung« erforderlich ist, und diese ist es auch, die wir uns, wie für den Unterricht bei unseren Kursen, so als Ziel dieser Arbeit denken. Es sind so große Vorteile für die Organisten damit verbunden, daß sie für die aufgewandte Mühe sich reichlich entschädigt sehen. Die Fertigkeit »frei zu begleiten« bedeutet zunächst eine schätzenswerte Bereicherung des praktischen Könnens, die den Spieler über viele Verlegenheiten jener hinaushebt, welche nur nach geschriebenen Harmonien begleiten können. Sodann werden die Spieler mehr als durch eine geschriebene Begleitung befähigt, geschulten Sängern gerade bei größeren und schwierigeren

Melodien ohne Störung sich anzuschmiegen, mehr Aufmerksamkeit der Registrierung zuzuwenden, überhaupt den verschiedenen Vortragsnuancen besser gerecht zu werden und leicht und in beliebiger Versetzung zu transponieren.

Aber selbst für den Fall, daß jemand nicht die volle Fertigkeit im freien Spiele als Frucht seiner Studien erhoffen darf, bieten sich ihm noch Vorteile genug, welche die zum Studium verwandte Mühe reichlich lohnen. Mehr als durch das bloße Gesangsstudium wird man auf diesem Wege in das Wesen der alten Tonarten und ihre Eigenart, damit aber auch in ihren musikalischen Gehalt und ihr Verständnis eingeführt; namentlich wird durch die uns vorschwebende Art der sogenannten »rhythmischen Choralbegleitung« der Sinn für den Choralrhythmus geweckt und gefördert. Man wird ferner die geschriebenen Harmonisationen anderer besser zu würdigen und zu spielen imstande sein und selbst leicht dazu kommen, wenigstens die einfacheren und öfter wiederkehrenden Melodien nach und nach frei zu begleiten. Das bietet einem strebsamen Organisten eine stets sich erneuernde Freude und Befriedigung, bewahrt vor geisttötender Pedanterie und ermutigt zu weiteren Fortschritten. Es wird sich also mit dieser Frage verhalten, wie mit anderen musikalischen Disziplinen: Nicht von jedem, der z. B. Kontrapunkt studiert, erwartet man, daß er später ein Komponist sei, und doch wäre es für die musikalische Ausbildung ein großer Fehler, wollte man zu diesem mühsamen Studium nur jenen raten, von denen man mit Grund hoffen kann, daß sie das Talent haben, sich dereinst in der Komposition mit Glück zu betätigen.

---

2. Kapitel.

Lehrgang.

Wir werden im Verlauf unserer Darlegung an verschiedenen Stellen spezielle Anweisungen über die Art und Weise geben, in der nach unserer Erfahrung die betreffenden Studien nutzbringend vorgenommen werden können. Gleichwohl halten wir es für angebracht, hier einige allgemeine Bemerkungen vorauszuschicken.

Wir setzen voraus, daß die Studierenden dieses Faches

1. eine gründliche Kenntnis der allgemeinen Choralwissenschaft besitzen, also u. a. die Choralnotenschrift, die Tonarten,

Neumen, den Choralrhythmus usw. in dem Grade kennen, daß sie die Melodien der Editio Vaticana wirklich verstehen und korrekt singen können. Alle auf diese Dinge bezüglichen Erörterungen scheiden darum hier vollständig aus. Leser, welche in der allgemeinen Choralwissenschaft nicht genügend vorgebildet sind, seien auf die »Neue Choralschule« von P. Dominikus Johner O. S. B. (III. Auflage 1913, Regensburg, Pustet) verwiesen, auf welche auch im folgenden mehrfach Bezug genommen ist.

2. Wer mit Nutzen diese Studien betreiben will, muß auch die nötige praktische Spielfertigkeit auf der Orgel oder wenigstens auf Klavier oder Harmonium besitzen und

3. die Harmonielehre, einschließlich die Lehre von den einfachen Septimenakkorden gründlich durchgearbeitet haben.

Dagegen ist kontrapunktische Fertigkeit für unseren Zweck nicht erfordert.

Unsern Stoff gliedern wir in zwei Teile: der I. Teil umfaßt in Kapitel 2—12 die Vorübungen, während der folgende II. Teil die nähere Anweisung zur Choralharmonisation enthält.

Die Vorübungen sollen den Schüler in erster Linie mit den harmonischen Eigentümlichkeiten der einzelnen Choraltonarten vertraut machen. Die zahlreichen, dabei angegebenen Übungsbeispiele verfolgen gleichzeitig den Zweck, die Fertigkeit in der Harmonisierung gegebener Melodien zu steigern. Daher können Spieler, welche in diesem Stücke eine hinreichende Gewandtheit besitzen, diesen Teil kursorisch durchnehmen; es wird genügen, wenn sie bei jedem Kirchentone die angegebenen Kadenzübungen und die eine oder andere der schwierigeren Aufgaben bearbeiten.

Dazu sei bemerkt:

1. Die Rücksicht auf den Choralrhythmus wird vorläufig außer acht gelassen. Man harmonisiere einfach nach den allgemeinen Gesetzen der Harmonielehre, und zwar »nota contra notam« d. h. jede Note der Melodie erhält im allgemeinen noch ihren eigenen Akkord.

Anmerkung. Entgegen der Methode anderer, welche nicht früh genug mit der »rhythmischen« Harmonisation beginnen können, sehen wir uns beim praktischen Unterricht zu diesem Verfahren gezwungen, da andernfalls die Schüler neben der diatonischen Harmonisation und namentlich neben den schon zu Beginn dieser Studien anzusetzenden Transpositionsübungen durch die Berücksichtigung des eigentümlichen Choralrhythmus soviel Schwierigkeiten auf einmal zu bewältigen haben, daß sie nicht Herr der Sache werden.

2. Für die Übungen des ersten Teiles beschränke man sich auf die leitereigenen, »diatonischen« Dreiklänge der betreffenden

Tonart[1]. Wir werden dieselben bei den einzelnen Kirchentönen ausdrücklich anführen. Diese verwende man in der Regel nur in der Grundstellung und als Sextakkorde mit gelegentlichen einfachen Vorhalten bei den Schlußbildungen. Die Septimenakkorde, sowie die verschiedenen Arten von dissonierenden Neben-Durchgangs- und Wechselnoten bleiben einstweilen ausgeschlossen.

3. Man schreibe und spiele die Harmonien dieser Übungsklasse nach den Regeln des strengen, vierstimmigen Gesangsatzes, enge und weite Lage gemischt; achte auf korrekte, fließende Stimmführung und natürlichen Wohlklang, wie es bei den Übungen in der Harmonielehre vorgeschrieben war. Die bekannten Regeln über die Stimmfortschreitungen, Oktaven- und Quintenparallelen, über den Gebrauch der verdeckten Oktaven und Quinten haben hier uneingeschränkte Geltung.

4. Man begnüge sich nicht damit, jede Melodie nur einmal zu harmonisieren. Vielmehr suche man sie in verschiedenen Ausführungen zwei und dreimal und so oft man imstande ist, eine wesentlich neue und ungezwungene Lösung zu finden.

5. Ist eine Aufgabe schriftlich ausgeführt und korrigiert, dann gehe man dazu über, sie am Klavier in korrektem Fingersatz und strengem Orgellegato spielen zu lernen, im Anfang mit Zuhilfenahme der schriftlichen Ausführung, sobald als möglich aber ohne sie. Diese letztgenannte Übung, die freie Erfindung eines korrekten Harmoniesatzes am Klavier, darf nicht übereilt werden. Man hüte sich, durch ein voreiliges Verlangen nach einiger Fertigkeit in der freien Harmonisation zu harmonischen und spieltechnischen Ungenauigkeiten sich verleiten zu lassen, die, einmal Gewohnheit geworden, nur schwer abzulegen sind.

6. Verfügt ein Spieler über die nötige Fertigkeit im Orgelspiel, dann raten wir sehr, die freien Harmonisationsübungen auch auf die Orgel zu übertragen. Die Übungen werden dabei so gemacht, daß der Baß der vierstimmigen Harmonie dem Pedale, die drei übrigen Stimmen dem Manuale zufallen.

7. Den Schluß jeder Aufgabe bilden die Transpositionsübungen. Wir sprechen darüber eingehender im Kapitel 4.

---

[1] Die ausführliche Darlegung unserer Grundsätze über die »diatonische Begleitung« siehe im Kap. 12.

Diatonische Harmonie der Kirchentöne.

3. Kapitel.

Der erste Ton.

Die dorische Tonart.

Die leitereigenen (diatonischen) Dreiklänge sind die folgenden:



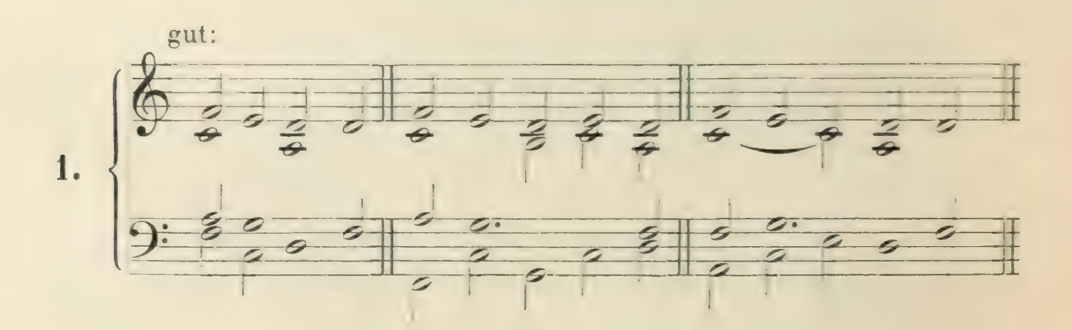
Dreiklang der Tonika: *d*-moll; zweite und fünfte Stufe tragen ebenfalls Molldreiklänge. Dagegen befinden sich auf der dritten, vierten und siebenten Stufe Durdreiklänge; auf der sechsten der verminderte Dreiklang. Diese sechste Stufe *h* ist aber beim ersten und namentlich bei dem von ihm abgeleiteten zweiten Kirchenton nicht selten in *b* verwandelt. Wir erhalten demnach noch drei Hilfsakkorde, welche wir indirekt als leitereigene bezeichnen und an passender Stelle benützen können, auf der zweiten Stufe einen verminderten, auf der vierten einen Moll-, auf der sechsten einen Dur-Dreiklang:



Wir machen bei den Tonarten, welche in ihren Melodien das ♭ verwenden, von diesen drei Akkorden nicht nur dort Gebrauch, wo das ♭ gerade in der Melodie vorkommt; die Freiheit, welche die Melodie, wo sie ihrer bedarf, benützt, soll auch in gleicher Weise der Harmonie zustatten kommen. Immerhin muß aber die Verwendung dieser nur zufällig diatonischen Akkorde hinter den absolut diatonischen zurücktreten und soll

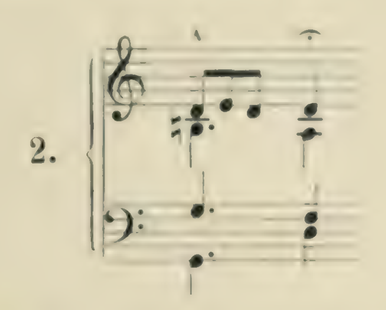
bei den betr. Kirchentönen für gewöhnlich den Charakter einer erlaubten Ausnahme bewahren.

Zur Charakterisierung des ersten Modus als der »dorischen Tonart« im Gegensatz zu unserem modernen »Moll« sei bemerkt: da beide auf derselben Tonika *d* = *d-moll* errichtet sind, begeht man oft den Fehler, den Gesängen des ersten Modus zu sehr das Gepräge einer Molltonart zu geben. Dadurch gerät die Harmonie durch zu viele Molldreiklänge in einen unstatthaften Gegensatz zu den Melodien, von denen die meisten, und vor allem die schönsten und ältesten aus ihnen einen wahrhaft festlichen, ja freudigen und glänzenden Charakter aufweisen, und die zwar des öfteren in Moll beginnen und immer in Moll schließen (nach unseren heutigen Begriffen zu reden), aber doch in der Hauptsache sich ganz unzweideutig in Durgängen bewegen und über der hellen Harmonie der Durdreiklänge sich aufbauen. Solche Melodien des ersten Tones in das rechte Licht zu setzen, wird man sich mit Vorliebe gerade der Durdreiklänge bedienen und diese häufiger in Anwendung zu bringen suchen, als die Akkorde der ersten, zweiten und fünften Stufe. Dasselbe gilt namentlich auch von den Hilfsdreiklängen mit ♭, von denen *b-dur* weit mehr Verwendung finden muß, als die beiden anderen. Den markantesten Gegensatz zu *d-moll* verleihen wir aber den dorischen Harmonien durch einen geschickten Gebrauch des Dreiklanges der vierten Stufe: *g-dur* (gegenüber von *g-moll* der modernen *d-moll*-Leiter), der fünften Stufe: *a-moll* (gegenüber *a-dur*) sowie der siebenten Stufe: *c-dur*. Dieser letzte Dreiklang gewinnt wie der *g-dur* Dreiklang für unseren Zweck namentlich an Bedeutung bei den Schlußbildungen. Bei Schlüssen über c-d oder e-d darf neben *f-dur* (seltener *a-moll*) ausschließlich der *c-dur* Dreiklang verwendet werden. Die Schlußbildungen über *a-dur* müssen wir, weil dem modernen Moll angehörig und für diese Tonart charakteristisch, aus den Choralharmonien vollständig und ausnahmslos ausscheiden.





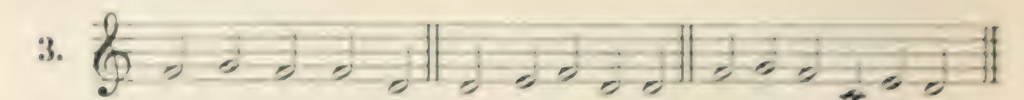
Von **vorzüglicher Wirkung** ist der Schluß über *g-dur*, wenn der Schlußnote der Torculus *d e d* vorangeht. Gerade dieser Akkord erleichtert den fehlerlosen Vortrag der Neume, indem er der **verkehrten Betonung und Dehnung** auf *e* vorbeugt, und kehrt in der Schlußkadenz das **eigentümliche Gepräge** des ersten Modus nochmals nachdrücklich hervor.



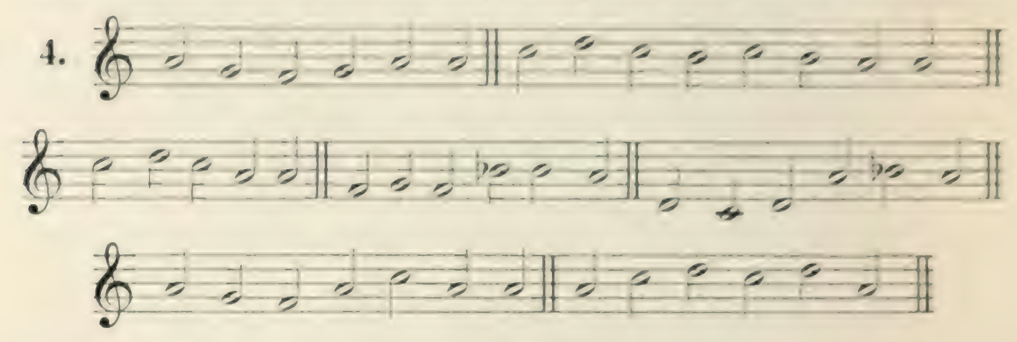
Anmerkung. Da nicht nur die Hauptkadenzen auf der Tonika einer Tonart, sondern auch die im Verlauf einer Melodie vorkommenden Ganz- und Halbschlüsse für die harmonische Charakterisierung des Modus von Bedeutung sind und viel dazu helfen, daß die Schüler schnell die harmonischen Eigentümlichkeiten einer Tonart erfassen lernen, geben wir bei jedem Tone an erster Stelle eine Übersicht über die am meisten vorkommenden Haupt- und Nebenschlüsse und empfehlen sehr, gerade diese Kadenzen bei allen Übungen: schriftlich und am Klavier sowie bei den Transpositionsversuchen besonders zu berücksichtigen.

Aufgabe 1. Bearbeite nach Art der Beispiele von Nr. 1 die folgenden Kadenzen:

Auf der Tonika *d*:



Auf der Dominante *a*; mit *a-moll*, häufig mit *f-dur*, selten mit *d-moll*:



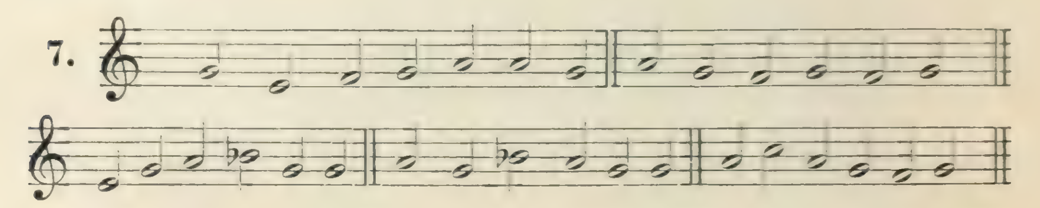
Auf *f*; werden meist mit *f-dur* begleitet:



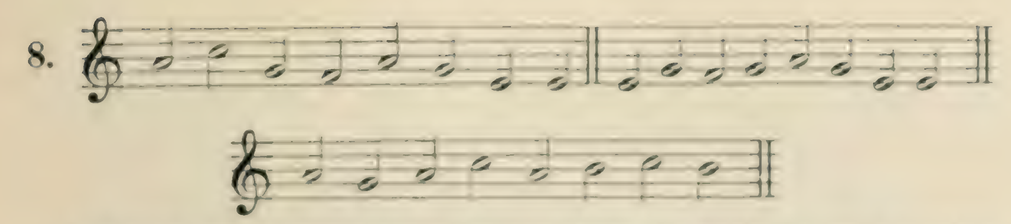
Auf *c*; meist mit *c-dur;* womöglich mit Kadenz über *g-dur*, zur Abwechslung gelegentlich in *a-moll*. Der Schluß *b-dur-c-dur*, soll womöglich hier vermieden werden, da er zu sehr an den siebenten und achten Ton anklingt:



Auf *g*; werden in der Regel mit *g-dur* oder *c-dur*, selten mit *c-moll* begleitet:



Auf *e* und *h*; sind selten. *c-dur* Terzlage bzw. *g-dur* Terzlage sind dabei meist *e-moll* vorzuziehen:



Aufgabe 2. In derselben Weise mögen (je nach Bedarf einzelne oder alle) die folgenden Melodien bearbeitet werden:

a.

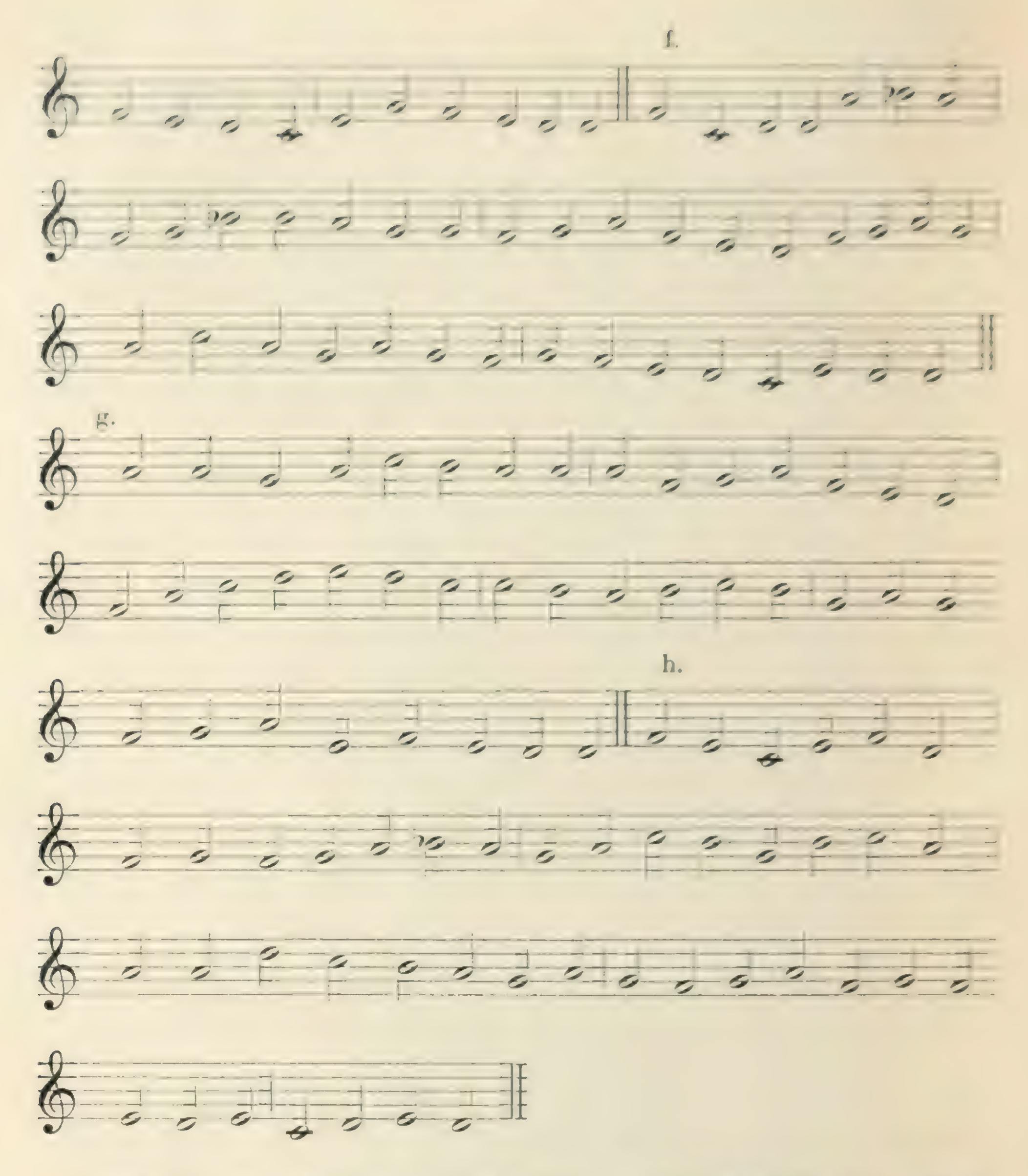
9.

b.

c.

d.

e.



Aufgabe 3. Versuche am Klavier die nachstehenden Gesänge direkt von Choralnoten zu harmonisieren:

1. Introitus: *Statuit; Justus ut palma.*

2. Communio: *Etsi coram hominibus; Amen dico vobis; Confundantur superbi.*

3. Aus dem Ordinarium missae: *Sanctus* und *Agnus* der Missa 2; *Kyrie* 4, 10 und 11; *Agnus* 11; *Kyrie* und *Agnus* 13.

---

4. Kapitel.

Die Transposition der Choraltonarten.

Verhältnismäßig wenige Choralstücke können auf ihren ursprünglichen Tonstufen gesungen werden, auf welchen sie in den offiziellen Büchern notiert sind, da sie entweder über das hohe *e* und *f* hinausgehen, was nur wenige Sänger bewältigen können, oder sich in zu tiefer und daher stimmlich undankbarer Lage bewegen. Die Organisten befinden sich daher in der Notwendigkeit, sehr oft und in sehr verschiedener Weise zu transponieren. In dieser Kunst bewandert zu sein, bildet einen der erstrebenswertesten Vorzüge eines tüchtigen Organisten. Das ist auch der Grund, warum wir mit den Transpositionsübungen so frühe als möglich beginnen, beim Unterrichte und Studium alle Sorgfalt darauf verwenden und diese Übungen den Schülern eindringlich ans Herz legen[1].

Die Transpositionen der Choralmelodien sind nicht nur nach den einzelnen Tonarten, sondern auch innerhalb ein und derselben Tonart sehr verschieden. Es kommen vor: Versetzungen in die kleine und große Ober- und Untersekunde, in die kleine und große Ober- und Unterterz, und selbst in die Ober- und Unterquart. Dennoch gestaltet sich ihre Ausführung bei einiger Übung einfacher, als es den Anschein hat. Man kann die vorkommenden Transpositionen der Choralmelodien sich dadurch erleichtern, daß man genau feststellt, welche Vorzeichen benötigt werden, damit eine zu transponierende Melodie dieselben Tonverhältnisse aufweise, welche die Originallage enthält. Die Zahl der Vorzeichen erkennt man aber leicht und sicher an der Hand eines für alle Choraltranspositionen giltigen Gesetzes, das wir so ausdrücken können:

Sämtliche Choraltranspositionen verhalten sich zu ihrer Originallage wie die Transpositionen eines Satzes aus *c-dur* zu dieser Tonart.

---

[1] Gleichwohl kann es bei einzelnen Schülern geratener sein, diese Aufgaben etwas hinauszuschieben, damit nicht durch zu viele, bei Beginn des Studiums sich häufende Schwierigkeiten der Mut genommen werde. Man sollte, um die Transpositionsübungen mit Nutzen anzustellen, schon einige Sicherheit im schriftlichen und freien Harmonisieren leichterer Melodien erlangt haben. Fehlt diese noch, raten wir mit der Transposition erst zu beginnen, nachdem einige der folgenden Kirchentöne sorgfältig durchgearbeitet worden.

Die *c-dur* Tonleiter, bzw. einen melodischen, oder harmonischen Satz in *c-dur* überträgt man unter Beibehaltung aller melodischen und harmonischen Intervalle z. B. nach *des-dur*, indem man der auf *des* zu errichtenden Tonleiter, oder dem um so viel erhöhten Satze 5 ♭ vorzeichnet. Bei der Transposition in die große Obersekunde von *c-dur* werden 2 ♯, in die kleine Oberterz 3 ♭, in die kleine Untersekunde 5 ♯, in die große Untersekunde 2 ♭ notwendig usw. und die Intervallverhältnisse der transponierten Leiter oder Melodie werden dieselben sein wie in *c-dur*. Nun sind aber die diatonischen, melodischen und harmonischen Intervallverhältnisse der sämtlichen Choraltonarten dieselben, wie in der diatonischen *c-dur* Tonart. Der Unterschied der Tonarten untereinander kommt hauptsächlich zustande durch die verschiedenartige Beziehung der einzelnen Leiterstufen zu den nach den Tonarten verschiedenen Grundtönen (*d*, *e*, *f*, *g*). Wir müssen also auch bei allen Choraltranspositionen wiederum die ursprünglichen Intervallverhältnisse vorfinden, wenn wir für die versetzte Melodie diejenigen Vorzeichen anwenden, welche man gebrauchen muß, um die *c-dur*-Leiter oder eine Melodie in c-dur in gleichem Verhältnisse zu transponieren.

Einige Beispiele mögen das Gesagte verdeutlichen: Die dorische Leiter (1. Ton)

d e⁀f g a h⁀c d.
1 2 3 4 5 6 7 8

hat ihre Halbtöne von der zweiten zur dritten und von der sechsten zur siebenten Stufe: e-f und h-c, wie in *c-dur*, nur daß sie in *c-dur* im Verhältnis zur Tonika *c* eine andere Stufe einnehmen: 3—4 und 7—8. Soll nun diese Leiter, bzw. ein Tonsatz aus diesem Modus um eine große Sekunde höher transponiert werden, m. a. W. sollen auf der Tonika *e* dieselben Intervallverhältnisse konstruiert werden, wie sie der dorischen Leiter eigen sind, so muß man der auf *e* errichteten Leiter dieselben Vorzeichen geben, wie der von *c* in die große Obersekunde *d* versetzten *dur*-Leiter = 2 ♯. So bleibt die dorische Leiter, auf *e* errichtet, dieselbe wie vordem auf *d:*

e fis⁀g a h cis⁀d e
d e⁀f g a h⁀c d.

Will man die dorische Leiter in die kleine Oberterz, nach *f* versetzen, muß man die Vorzeichen verwenden, welche man bei

der Versetzung der *c-dur*-Leiter in die kleine Oberterz *es* nötig hat = 3 ♭ und man erhält ihre unveränderte Gestalt auf der erhöhten Tonika:

f g⁀as b c d⁀es f
d e⁀f g a h⁀c d usw.

Also:

Jede transponierte Choralmelodie, ob (modern gesprochen) Dur- oder Mollcharakters, erhält stets die Vorzeichen ♯ oder ♭, welche eine gleichweite Übertragung aus der *c-dur*-Tonart aufweist, gleichviel um welchen der acht Kirchentöne es sich handle. Die Transposition

in	die	kleine Obersekunde	ergibt	5 ♭	= *c-dur* — *des-dur*
»	»	große »	»	2 ♯	= *c-dur* — *d-dur*
»	»	kleine Oberterz	»	3 ♭	= *c-dur* — *es-dur*
»	»	große »	»	4 ♯	= *c-dur* — *e-dur*
»	»	reine Oberquart	»	1 ♭	= *c-dur* — *f-dur*
»	»	übermäßige Oberquart	»	6 ♯	= *c-dur* — *fis-dur*
»	»	kleine Untersekunde	»	5 ♯	= *c-dur* — *h-dur*
»	»	große »	»	2 ♭	= *c-dur* — *b-dur*
»	»	kleine Unterterz	»	3 ♯	= *c-dur* — *a-dur*
»	»	große »	»	4 ♭	= *c-dur* — *as-dur*
»	»	Unterquart	»	1 ♯	= *c-dur* — *g-dur*.

Anmerkung 1. In der Anwendung dieser Transpositionsregel begegnet dem Schüler nicht selten das Versehen, daß er sich sagt: Ich soll transponieren z. B. den 7. Modus nach *e*. Die Transposition von *c* nach *e* ergibt 4 ♯ also usw und sieht sich damit irre geführt, da die verlangte Transposition *e* mit 3 ♯ fordert, gleich der Transposition von *c* nach *a-dur*. Daher gewöhne man sich von Anfang an den folgenden, sicheren Gedankengang: Ich soll transponieren von der Tonika *d* oder *e*, oder *f*, oder *g* z. B. in die große Obersekunde, demgemäß erhalte ich dieselben Vorzeichen wie bei der Transposition von *c-dur* in die große Obersekunde *d* nach *e* mit 2 ♯: 1. u. 2. Ton; *e* nach *fis* mit 2 ♯: 3. u. 4. Ton; *f* nach *g* mit 2 ♯: 5. u. 6. Ton; *g* nach *a* mit 2 ♯: 7. u. 8. Ton usw.

Anmerkung 2. Manchen Schülern ist die folgende Weise, die Vorzeichen festzustellen, verständlicher:

Der 1. Ton ist = *d-moll* mit großer, statt kleiner Sext: *h* statt *b*, also transponiert:

in	die	kleine Obersekunde	= *es-moll*	mit	*c*	statt	*ces* = 5 ♭
»	»	große »	= *e-moll*	»	*cis*	»	*c* = 2 ♯
»	»	kleine Oberterz	= *f-moll*	»	*d*	»	*des* = 3 ♭
»	»	große »	= *fis-moll*	»	*dis*	»	*d* = 4 ♯
»	»	Oberquarte	= *g-moll*	»	*e*	»	*es* = 1 ♭
»	»	übermäßige Quarte	= *gis-moll*	»	*eis*	»	*e* = 6 ♯
»	»	Oberquinte	= *a-moll*	»	*fis*	»	*f* = 1 ♯

Die vier letzten Transpositionen finden besonders bei Melodien des 2. Tones Verwendung.

In ähnlicher Weise verfahre man bei den übrigen Tonarten; z. B. der 3. Ton ist = *e-moll* mit kleiner Sekunde: *f* statt *fis* = ohne Vorzeichen. Also für seine Versetzungen:

abwärts z. B.: *d-moll* mit *es* = 2 ♭

cis-moll » *d* = 2 ♯

dis-moll » *e* = 5 ♯

aufwärts (meist für den 4. Ton):

f-moll mit *ges* = 5 ♭

fis-moll » *g* = 2 ♯ usw.

Der 5. Ton ist *f-dur* ohne Vorzeichen, also mit erhöhter 4. Stufe = *h* statt *b*; folglich seine Transpositionen:

abwärts: *c-dur* mit *ais* statt *a* = 5 ♯

es-dur » *a* » *as* = 2 ♯

d-dur » *gis* » *g* = 3 ♯

aufwärts (für den 6. Ton):

ges-dur mit *c* statt *ces* = 5 ♭

g-dur » *cis* » *c* = 2 ♯

as-dur » *d* » *des* = 3 ♭ usw.

Der 7. Ton ist *g-dur* ohne Vorzeichen also mit der kleinen Septime (oder dem großen Unterleitton) *f* statt *fis*; folglich seine Transpositionen:

abwärts: *fis-dur* mit *e* statt *eis* = 5 ♯

f-dur » *es* » *e* = 2 ♭

e-dur » *d* » *dis* = 3 ♯

es-dur » *des* » *d* = 4 ♭

d-dur » *c* » *cis* = 1 ♯

aufwärts (für den 8. Ton selten):

as-dur mit *ges* statt *g* = 5 ♭

a-dur » *g* » *gis* = 2 ♯ usw.

Aufgabe 1. Der Schüler transponiere nun unter Anwendung dieser Regel die sämtlichen Choraltonleitern in die gebräuchlichsten Tonarten:

1. Ton: in die kleine u. große Obersekunde u. die kleine Oberterz.
2. » » » » » » Oberterz und die reine Oberquart.
3. » » » » » » Untersekunde u. kleine Obersekunde.
4. » » » » » » Obersekunde und Oberterz.
5. » » » » » » Untersekunde und kleine und große Unterterz.
6. » » » » » » Obersekunde und Oberterz.

7. Ton: in die große Untersekunde, kleine und große Unterterz und in die reine Unterquart.
8. » » » kleine und große Untersekunde, kleine Unterterz und in die kleine Obersekunde.

Aufgabe 2. Dasselbe übe man an einfachen Choralmelodien der verschiedenen Töne und gebe dabei an, warum und auf welche Stufen die betreffende Melodie für eine ihrem Charakter entsprechende wirksame Ausführung transponiert werden müsse.

Aufgabe 3. Transponiere schriftlich und am Klavier die S. 10 ff. angegebenen Kadenzen und Melodien nach den Finalen *e*, *f* und *es*.

Einige Gesänge sind schon in der Vaticana transponiert und zwar bei der ersten bis sechsten Tonart in die Oberquinte, bei der dritten und vierten Tonart auch in die Quarte. Schließt ein der dritten oder vierten Tonart zugeschriebenes Stück in *a*, so haben wir die Transposition in die Quart, in allen anderen Fällen Transpositionen in die Quinte.

Ist also ein Stück schon in die Quinte oder Quarte transponiert, so denke ich mir dasselbe vor Anwendung unserer Transpositionsregel erst in normaler Lage: also eine Quinte bzw. Quarte tiefer mit Tonika *d* für den ersten und zweiten Ton; *e* für den dritten und vierten; *f* für den fünften und sechsten Ton. Dann erst, von diesen Finalen aus rechnend, nehme ich die gewünschte Versetzung vor, nach der oben angegebenen, von *c-dur* ausgehenden Regel[1].

Angenommen, um einige Beispiele zu geben, das Gloria der Ostermesse soll um einen Ton tiefer gespielt werden als es notiert ist, so hätten wir an und für sich nach unserer Regel: Tonika *h* nach *a* = *c* nach *b* als Vorzeichen 2 ♭ vorzuschreiben und erhielten

---

[1] Auf diese Weise erhält man auch sofort darüber Aufschluß, ob ein Stück Töne enthält, die nicht leitereigen sind und leicht zu unrichtiger Harmonisation Anlaß geben können. So lautet die Stelle

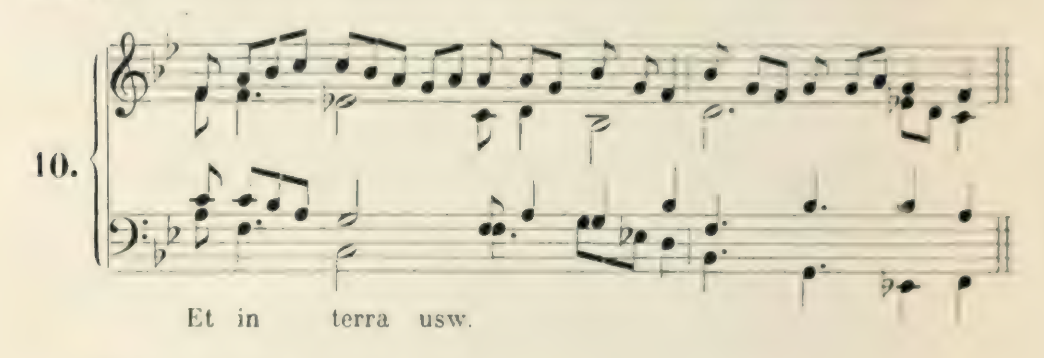
Do - mi - ne

im Gloria der Ostermesse eine Quinte tiefer.

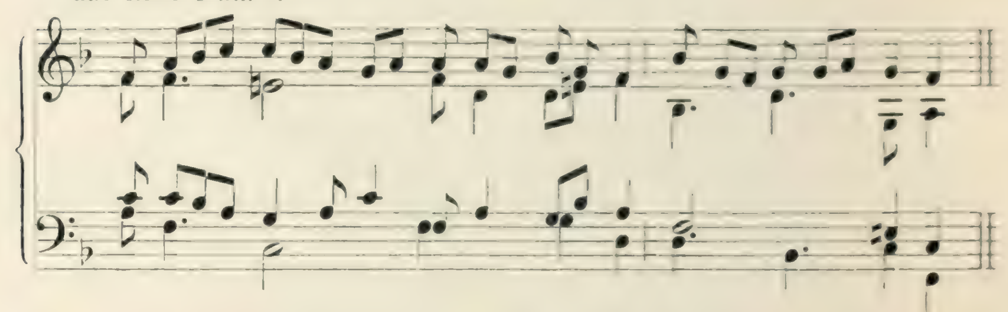


♭ ist aber im 4. Ton accidentell, die mit ♭ gebildeten Akkorde sind also nicht direkt leitereigen.

für dieses Gloria die Leiter: *a b c d es f g a*, während sie doch *a b c d e f g a* lauten muß, um mit dem Originale übereinzustimmen. Das ergibt für die Akkordwahl der Begleitung einen Unterschied, welcher gerade für die vorliegende festliche Melodie bedeutsam und wertvoll ist, statt *es-dur* und *c-moll*:



das helle *c-dur*[1]:



Ebenso würde die Transposition der nicht seltenen Antiphonalmelodie im vierten Ton: *Gratia Dei* am Feste Pauli Bekehrung, oder *In odorem* im Commune non Virginum u. a. O. unrichtig ausfallen, würde unsere Regel in ihrer ersten Fassung auf die vorliegende mit Finale *a*, und nicht auf die ursprüngliche Melodie mit Finale *e* angewendet.



[1] Wir folgen hier den Angaben der Vaticana. Vorzüglichen Handschriften zufolge ist die Melodie allerdings der 7. Tonart zuzuweisen.



Diese Melodie wurde bereits in vielen Handschriften so notiert, um das zufällige Versetzungszeichen ♯ zu vermeiden, das in der untransponierten Notation sonst bei den Worten *et gratia ejus* (NB.) nötig gewesen wäre.

In anderen Fällen würde die Bestimmung der Vorzeichen und damit der diatonischen Harmonien von der transponierten Finale aus gerechnet zufällig keine Störung verursachen, der besonderen Umstände halber, welche sich bei einzelnen Melodien vorfinden. Will man z. B. die Communio: *Passer invenit sibi domum* vom 3. Fastensonntag eine Quarte tiefer spielen, also die transponierte Finale *a* nach *e* verlegen, ergäbe die Regel: *a* : *e* = *c* : *g*, also 1♯. Eigentlich müßte man aber bei dieser Versetzung, rechnet man von der untransponierten Finale *d* aus, 2♯ vorzeichnen: *d* : *e* = *c* : *d*. Wir finden aber gerade bei dieser Melodie die oft wiederkehrende fünfte Stufe *si* beständig in *sa* (♭) verwandelt, erhalten also bei der Transposition immer *c* statt *cis*; können also auch für die Harmonie statt *a-dur* und *fis-moll* *a-moll* und *c-dur* verwenden, als hieße die Leiter: *e fis g a h c d e*.

Aufgabe: Transponiere die Communio: *Beatus servus* eine Quinte tiefer, nach der Finale *d*. Welche Vorzeichen ergeben sich für das Ganze und welche zufälligen Versetzungszeichen im Verlauf der Melodie?

Beantworte dieselben Fragen, wenn transponiert wird das Graduale: *Justus* aus der Missa: *Os justi* auf die Finale *g*, *fis* und *f*,

wenn zu transponieren ist die Communio *Circuibo* vom sechsten Sonntag n. Pf. nach der Finale *f*, *fis*, *g* oder *as*; das Offertorium: *In virtute tua* aus der Missa: *Justus ut palma* nach denselben Finalen *f*, *fis*, *g und as*.

Anmerkung. Die Transpositionsübungen rein mechanisch auszuführen — durch schriftliche Kopie schon gefertigter Aufgaben in die anderen Tonhöhen, oder Spielen nach dem Gehör — wäre zwecklos. Je nach dem Grade der Übung und Fertigkeit lasse man die Melodien, nachdem sie schriftlich und am Klavier untransponiert korrekt bearbeitet wurden, in verschiedenen Transpositionen neuerdings schriftlich und am Klavier harmonisieren, wobei die früheren Aufgaben nicht mehr verwendet werden. Nach Überwindung der ersten Schwierigkeiten wähle man dann für diese Aufgaben ganz andere, bisher noch nicht bearbeitete Melodien und gewöhne die Schüler daran, diese in den verschiedenen Versetzungen sicher zu lesen und zu harmonisieren. Beim Spielen halte man vorderhand dasjenige langsame Tempo ein, welches es dem Schüler gestattet, genau auf korrekte Akkordverbindung, guten Fingersatz und Legatospiel zu achten. Auch müssen alle Akkorde stets mit klarem und bestimmtem Anschlage gespielt werden.

5. Kapitel.

Der zweite Ton.

Die hypodorische Tonart.

Wir haben folgende Tonleiter:



Tonika und mithin die Hauptschlüsse auf *d* (*d-moll*-Dreiklang) sind dieselben wie beim ersten Ton. Desgleichen stimmen die leitereigenen Akkorde des zweiten mit denen des ersten Tones überein. Es finden sich indes beachtenswerte Unterschiede im Charakter der Melodien beider Töne, welche auch für die harmonische Behandlung von Bedeutung sind, und die Musik des zweiten Tones zu der des ersten nicht selten in Gegensatz bringen.

Wir beobachten zunächst, daß die Mehrzahl der Melodien des zweiten Tones ein weniger festliches und freudiges Gepräge zeigen als die des ersten Tones. Während diese sich mehr in *dur* bewegen, herrscht beim zweiten Ton oft der ernstere, gedämpfte Mollcharakter vor. Natürlich finden sich auch hier Glanzstücke. So begegnen wir Melodien dieses Modus gerade an den höchsten Festtagen des Kirchenjahres an hervorragender, fast tonangebender Stelle: z. B. die Introitusgesänge der ersten Weihnachtsmesse, von Epiphanie, Pfingstmontag, Kirchweih u. a., das Graduale der genannten Weihnachtsmesse, von Ostern u. a. Doch bleibt selbst bei diesen, als Festgesänge komponierten Gesängen etwas von dem Ernste und der Innerlichkeit, die dem zweiten Modus eigen sind, Eigenschaften, welche dann freilich auch wieder nicht selten mit Kraft und monumentaler Wucht gepaart erscheinen.

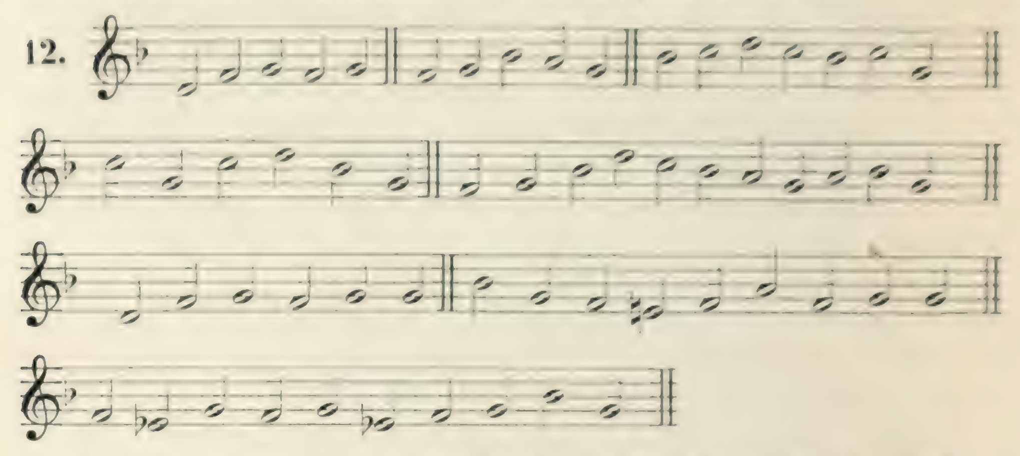
Wir bemerken ferner, daß beim zweiten Modus viel häufiger als beim ersten, das *si* in *sa* verwandelt ist. Wir werden deshalb unter unseren leitereigenen Akkorden vorwiegend *b-dur* und *g-moll* verwenden müssen, wodurch sich der zweite Ton mehr als der erste dem modernen *moll* nähert. Er unterscheidet sich aber ebenso scharf von demselben durch die absolute Vermeidung des Leittones *cis-d*, weshalb wir auch die Schlüsse dieser Art alle rein diatonisch über *c-dur* (*a-moll*) bilden und die Kadenz *a-dur* — *d-moll* ebenso sorgfältig wie beim ersten Tone vermeiden.

Anmerkung. Da im zweiten Modus die an sich zufällige Vertiefung des *si* nach *sa* bei den meisten Stücken fast Regel geworden ist, mithin in den Harmonien auch meistens *b* statt *h* genommen werden muß, findet man in manchen gedruckten Harmonisationen die Vorzeichen nicht regelgemäß, sondern so angegeben, wie es sich der größeren Einfachheit halber zur Vermeidung der sonst zahlreichen zufälligen Zeichen ♮ und ♭ empfiehlt. Man notiert also die untransponierten Stücke wie *d-moll* mit einem ♭; in den Transpositionen nach *f* mit 4 ♭; nach *fis* mit 3 ♯; *g* mit 2 ♭ usw. Wir behalten hier der größeren Klarheit wegen die ursprünglichen Vorzeichen bei, wenn wir auch in unseren praktischen Ausgaben den geschilderten Gebrauch in Anwendung gebracht haben.

Die Melodien des zweiten Tones müssen fast immer transponiert werden. In der Vaticana sind sie auf zweierlei Arten notiert: mit dem *f*-Schlüssel auf der dritten Linie und der Finale *d*. Diese werden aufwärts transponiert, auf die Finaltöne *f*, *fis* und *g*; bei festlichen Gesängen selbst nach *gis*. Oder man findet die Melodien schon im Original in die Oberquinte transponiert. So stehen sie zu hoch und müssen auf die genannten Stufen abwärts versetzt werden. (Über den Gebrauch unserer Trans-

positionsregel für diesen Fall siehe Kap. 4, Seite 13 ff.). Wir geben daher auch schon unsere ersten Übungen in der am meisten vorkommenden Transposition in die Oberquarte g mit ♭.

Aufgabe 1. Bearbeite in der oben Seite 8 ff. beschriebenen Weise die folgenden Kadenzen: Finale *d* (bzw. *a*) = *g*



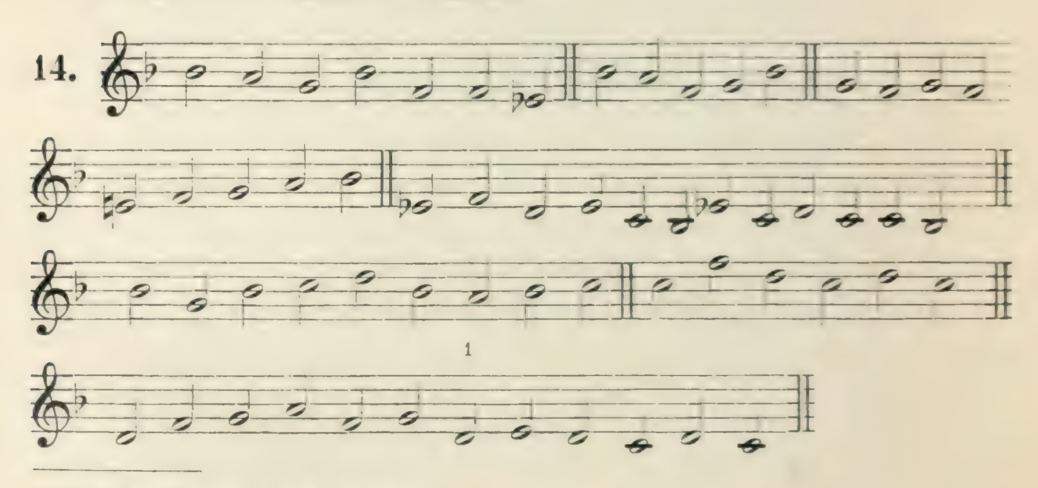
Wir haben die einfachen Schlüsse hier übergangen, weil sie zum Teil mit denen des ersten Tones identisch sind.

Schlüsse auf tief *a*, transponiert nach *d*:



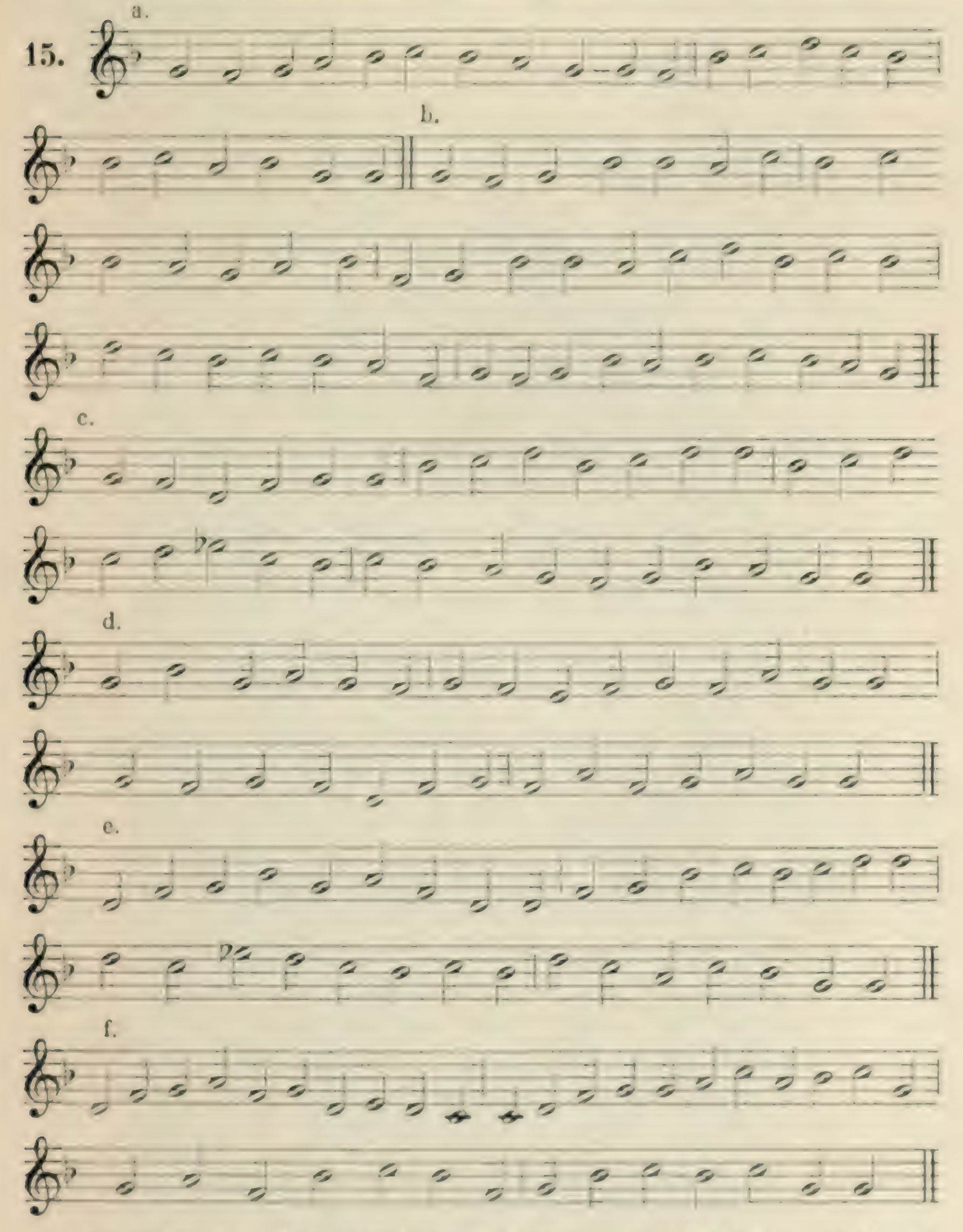
Wiefern unterscheiden sich diese von den Schlüssen Nr. 3 bezgl. der harmonischen Behandlung?

Schlüsse auf anderen Stufen:



[1] Nicht über *g-dur* nach *c*.

Aufgabe 2. Bearbeite ebenso die folgenden Melodien:



Aufgabe 3. Transponiere Kadenzen und Melodien nach *fis*, *f*, *e* und die nicht sehr hoch gehenden auch nach *gis*.

Aufgabe 4. Übe von Choralnoten in diesen Transpositionen:

1. Introitus *Salve sancta parens; Terribilis est; Cibavit eos.*
2. Aus dem Ordinarium missae: *Gloria* und *Sanctus* der Missa 11; *Sanctus* und *Agnus* 12; *Sanctus* 15 und andere.

6. Kapitel.

Der dritte Ton.

Die phrygische Tonart.

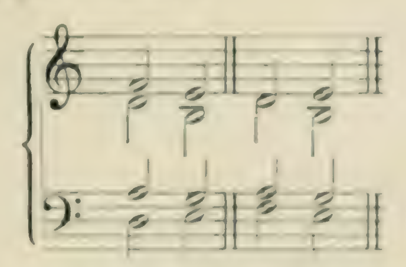
Die leitereigenen Dreiklänge sind die folgenden:



Die Verwandlung des *si* in *sa* kommt beim dritten Tone selten vor. Sehr stark und charakteristisch unterscheidet er sich von dem modernen *e-moll*. Zunächst in der Anordnung der Halbtöne 1—2 und 5—6; dann aber auch in seinen diatonischen Harmonien. Ebenso deutlich und musikalisch eigenartig hebt er sich gegen den ersten und zweiten Ton ab. Zwar sind seine leitereigenen Akkorde dieselben, wie die der genannten Kirchentöne, und auch sein Tonikadreiklang ist ein Mollakkord. Indes sind ihre Verbindungsweise und ihre Beziehungen zu den Dreiklängen der Tonika, — *e-moll* — der dritten und sechsten Stufe — *g-dur und c-dur* — andere, als in der dorischen und der modernen *moll*-Tonart. In dem einen Punkte kommen die Gesänge des dritten Tones mit denen des ersten überein, daß sie sich gleich jenen auf eine Molltonika stützen, in ihrem Verlauf aber meistens und noch mehr als beim ersten Tone vorwiegend einen ausgesprochenen Durcharakter verraten. Wir werden also auch hier bei der Wahl der Akkorde auf diesen Umstand Rücksicht nehmen und die Stücke dieses Modus vorwiegend als Durmelodien behandeln. Die Dreiklänge der zweiten, dritten, besonders aber der sechsten Stufe — *f-dur*, *g-dur* und *c-dur* — in passenden Verbindungen machen uns das leicht möglich.

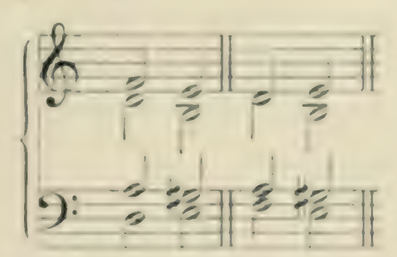
In der phrygischen Tonart bilden wir den Hauptschluß auf der Tonika *e*. In den meisten Fällen wird die Melodie diesen Schlußton

von oben kommend mittels des Halbtonschrittes *f—e* erreichen. Wählt man nun zur Begleitung des Schlußtones den Tonikadreiklang *e-moll*, so wäre zur Begleitung des vorhergehenden *f* wie beim ersten Ton der Dreiklang unserer siebenten Stufe, hier *d-moll* der nächst- und bestgelegene Akkord.



Während man aber bei solchem Schlußverfahren beim ersten Ton eine angenehme Verbindung eines Dur- und Molldreiklanges erhält — *c-dur—d-moll* — folgen sich hier zwei Molldreiklänge, welche, zumal nach der oft freudigen Stimmung des dritten Tones etwas herb und dumpf klingen, eine Schlußwirkung, welche nach der innerlichen und freudigen Musik dieser Weisen befremdend auffällt, während wir umgekehrt es gerne hören, wenn eine ernste Akkordfolge sich schließlich in freundlichen Durakkorden auflöst.

Das wurde schon in früheren Zeiten zum Anlaß, gerade bei den Schlüssen des dritten und mehr noch des folgenden vierten Tones von der strengen Diatonie abzuweichen und statt mit *d-moll* — *e-moll* mit der Verbindung *d-moll* — *e-dur* zu endigen, eine Verbindung, welche man nach der Tonart, in der sie gebräuchlich wurde, den phrygischen Schluß nannte. Er findet sich bei den Klassikern der kirchlichen Polyphonie der vergangenen Jahrhunderte, wie später bei Bach, Händel und den kirchlichen Komponisten der Gegenwart.



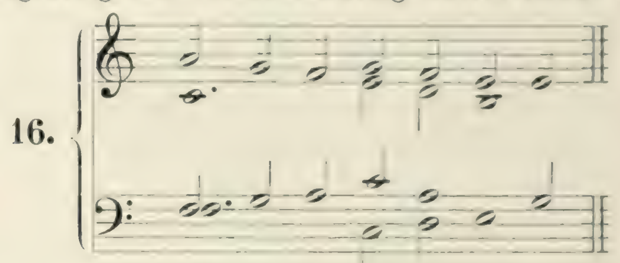
Man kann zugeben, daß diese Schlußweise eine musikalisch nicht unbefriedigende Wirkung erzielt, namentlich wenn diese Verbindung nicht zu häufig — in der Regel nur am Schluß der Tonsätze — in Verwendung kommt. Wir vertreten indes die Anschauung, diese Schlußweise könne sehr wohl, ja zum Vorteil

der harmonischen Eigenart dieser höchst charakteristischen Tonart umgangen werden und folgen dieser Meinung ausnahmslos in unserer Praxis. Sicher scheint uns durch den Schluß *d-moll — c-dur* im Verlauf einer Melodie und selbst am Schlusse derselben, die Diatonie ebenso stark und gewaltsam durchbrochen, wie durch den Schluß *a-dur — d-moll* im ersten Tone, und das Gefühl des Hörers, das sich während des Tonsatzes der eigenartigen Harmoniefolge des dritten Tones hingab, wird durch den unbegründeten Schluß in *dur* mehr überrascht, um nicht zu sagen befremdet, als durch den Mollschluß.

Wem aber der Mollschluß des dritten und vierten Tones zu herb oder zu dumpf klingt, dem bleiben noch andere Mittel, ihn zu mildern bzw. ihn auf eine Weise zu ersetzen, welche nicht mit der Diatonie im Widerspruch steht. Wir nennen folgende Möglichkeiten:

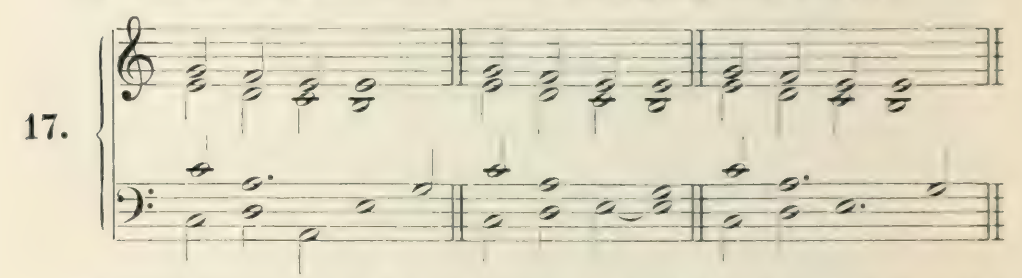
a) Verzögerung der Schlußwirkung durch einen Vorhalt:

16.



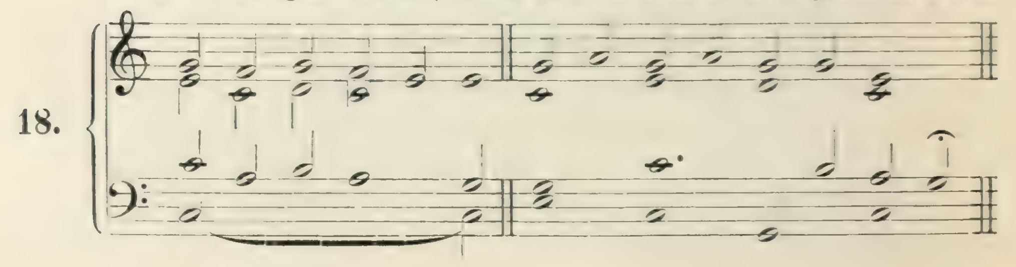
b) Verzögerung derselben durch Einfügung von *a-moll*:

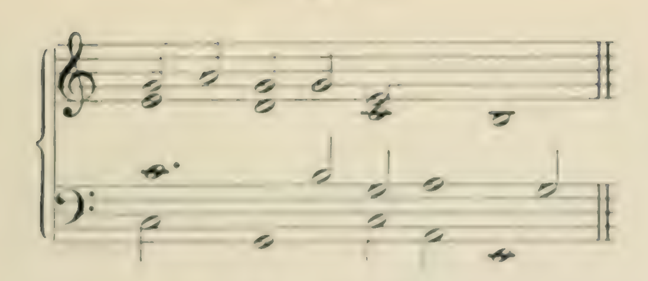
17.



c) Schlußbildung auf *c-dur* (über *a-moll*), sei es, daß *c-dur* Schlußakkord bleibt, sei es, daß der Schluß der Melodie nur in *c-dur* aufgefangen und, während die Sänger den Ton verklingen lassen, über *a-moll* nach *e-moll* geleitet wird:

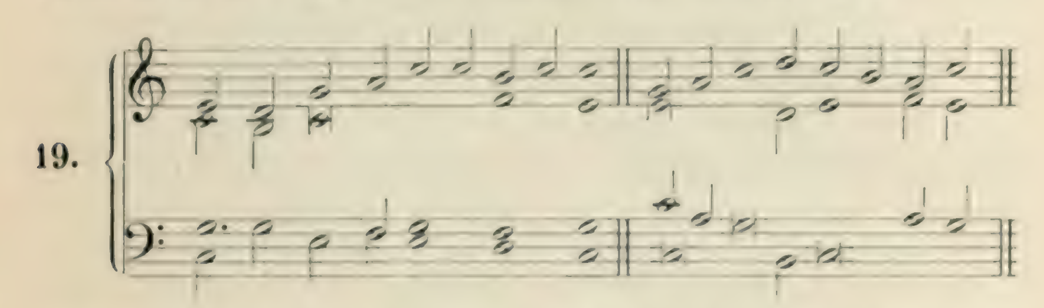
18.





Das zuletztgenannte Verfahren (*c*) halten wir namentlich bei den schon öfter erwähnten »Durmelodien« des dritten Tones für angebracht, sehen uns auch aus denselben Gründen, welche uns diese Schlußweise nahelegen, nicht selten veranlaßt, auch die Initien unserer Tonart zu harmonisieren, als wären sie in *c-dur* geschrieben und begännen in dessen Terz- oder Quintlage:

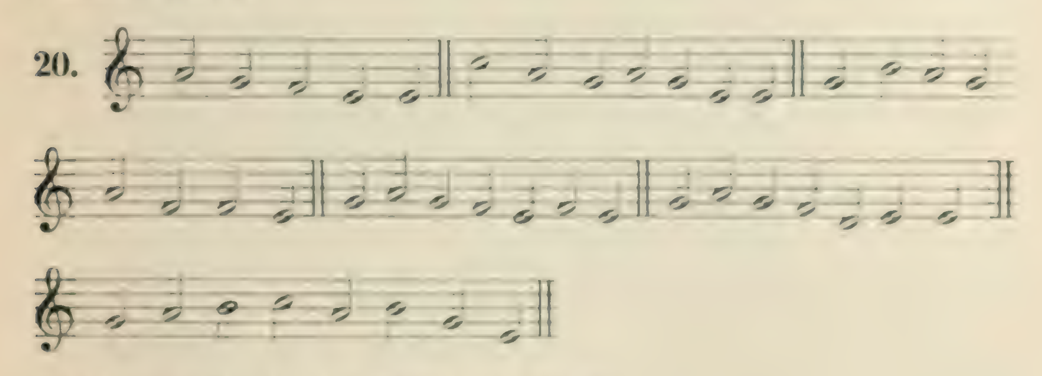
19.



Schließlich sei noch bemerkt, daß es uns hier nicht darum zu tun ist, eine nach unserer Meinung allgemein gültige Regel aufzustellen, sondern wir geben mit diesen Ausführungen über den phrygischen Schluß lediglich eine Auffassung, die sich im Lauf der Zeit in unserer speziellen Choralpraxis gebildet hat.

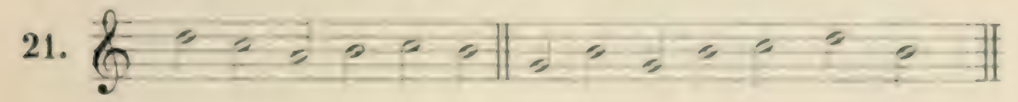
Aufgabe 1. Bearbeite wie Seite 8ff. angegeben die folgenden Schlüsse auf *e*:

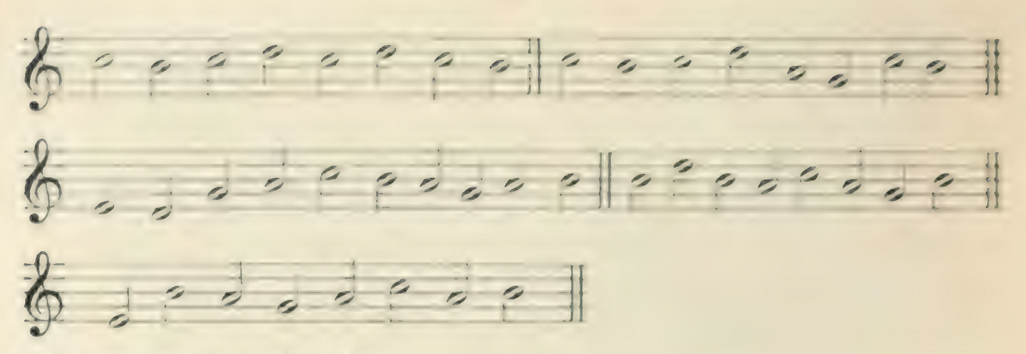
20.



Schlüsse auf *h* in der Regel mit *g-dur*:

21.





Schlüsse auf *c* mit *c-dur*:

22.

Schlüsse auf *a* mit *a-moll* und, wo es angeht, mit *f-dur*:

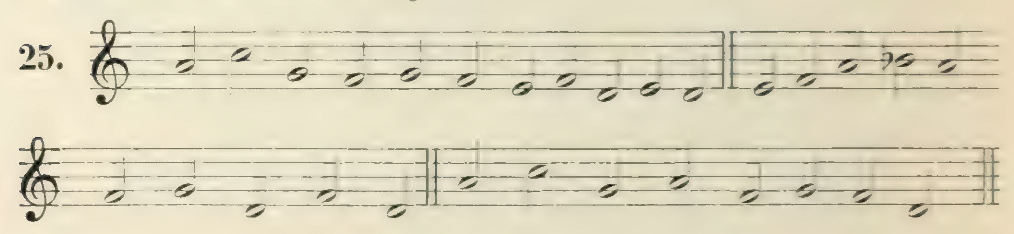
23.

Schlüsse auf *g* mit *g-dur*, seltener *c-dur*:

24.

Schlüsse auf *d* meist mit *g-dur*:

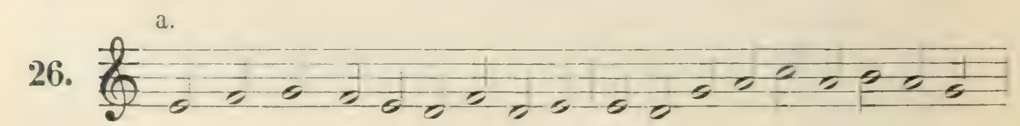
25.

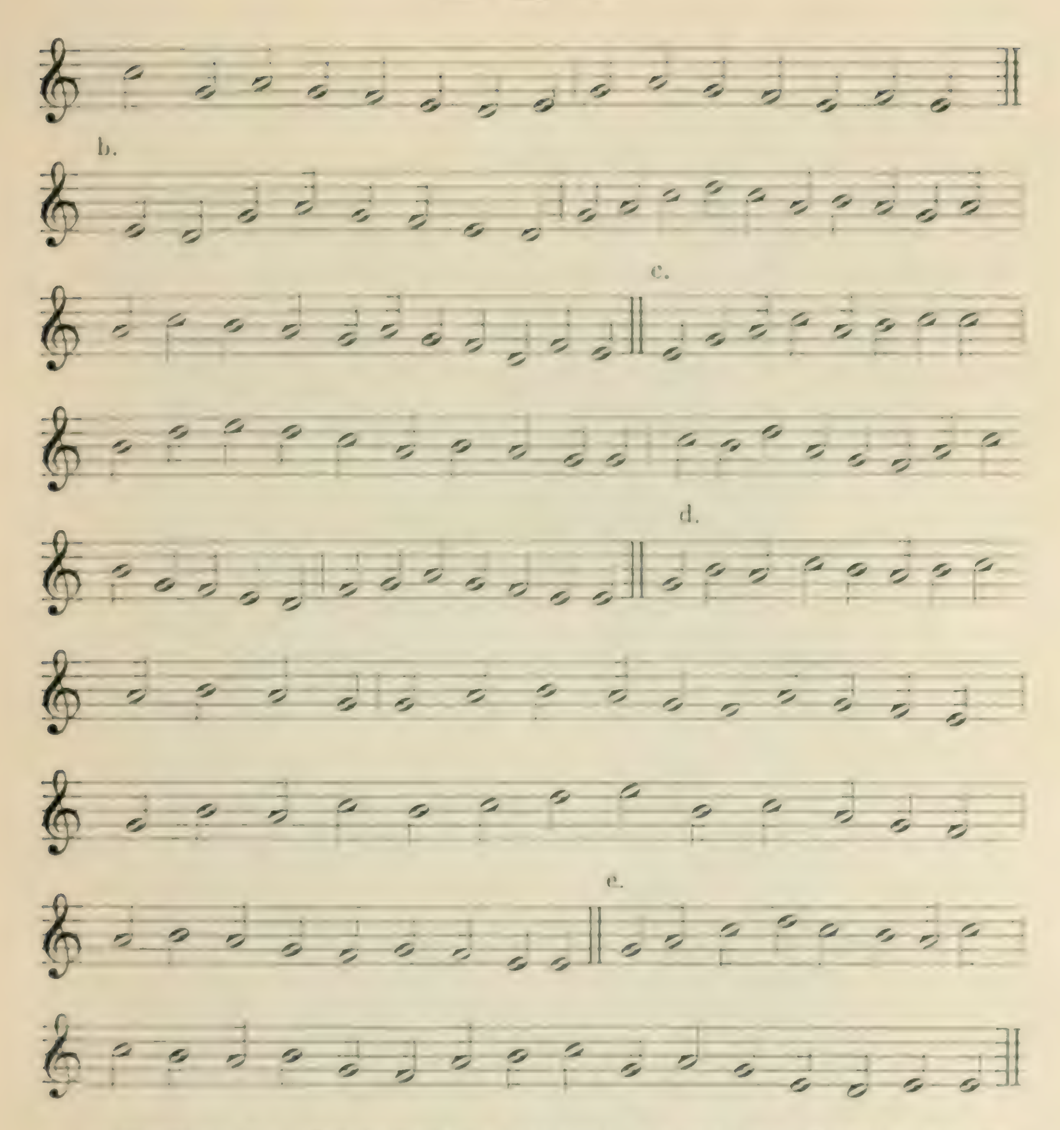


Aufgabe 2. Bearbeite in derselben Weise die folgenden Melodien:

a.

26.





Aufgabe 3. Transponiere schriftlich und am Klavier die vorstehenden Kadenzen und Melodien abwärts nach den Finalen *d*, *cis* und *dis*, aufwärts nach *f*.

Aufgabe 4. Übe am Klavier nach Choralnoten in der Originallage und in den eben genannten Transpositionen:

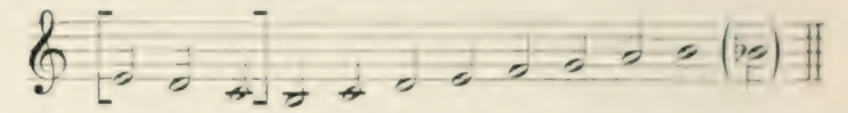
1. Introitus: *Benedicite Dominum; In nomine Jesu; Minuisti eum; Spiritus Domini super me.*
2. Communio: *Scapulis suis; Benedicite omnes Angeli; Justorum animae.*
3. Aus dem Ordinarium missae: *Kyrie* 2, *Sanctus* 6 und *Gloria* 14.

7. Kapitel.

Der vierte Ton.

Die hypophrygische Tonart.

Der vierte Ton hat folgende Leiter:

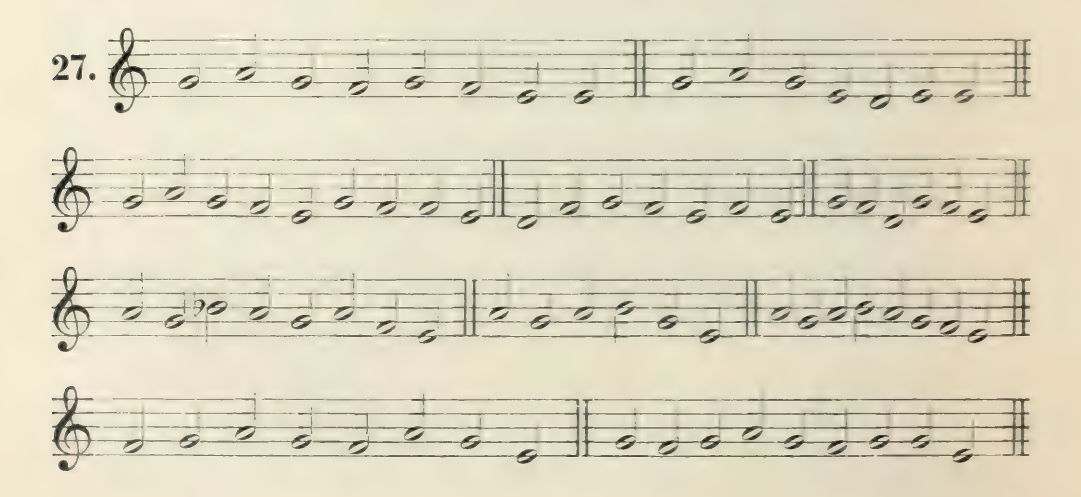


Die Tonika ist *e* wie im dritten Ton. Die Melodien bewegen sich abwärts bis *h*, überschreiten auch in seltenen Fällen diese Stufe. Grenze nach oben: *h*, das aber im vierten Tone oft in *b* verwandelt wird. Einige Melodien erreichen auch das obere *c*.

Hinsichtlich ihres Stimmungsgehaltes stehen die Gesänge des vierten Modus zu denen des dritten in einem ähnlichen Verhältnis, wie die des zweiten zum ersten. Sie sind ruhiger, innerlicher als die des dritten Tones und bewegen sich großenteils in Moll. Wir werden daher auch in der Begleitung die Molldreiklänge ausgiebiger verwenden müssen. Doch finden sich bemerkenswerte Ausnahmen, von denen wir hier nur das *Gloria*, *Sanctus* und *Agnus Dei* der Ostermesse nennen, welche in ihrer Musik in unvergleichlicher Weise eine selige, übernatürliche Osterfreude zum Ausdruck bringen.

Die Kadenzen stimmen mit denen des dritten Tones mehr oder minder überein. Da aber die Transpositionen andere sind, werden wir manche unter den Übungen wiederholen.

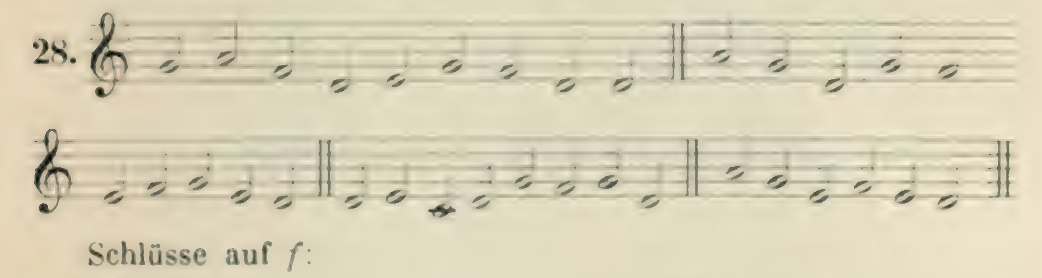
Aufgabe 1. Man übe schriftlich und am Klavier wie bisher die Kadenzen auf der Tonika *e:*



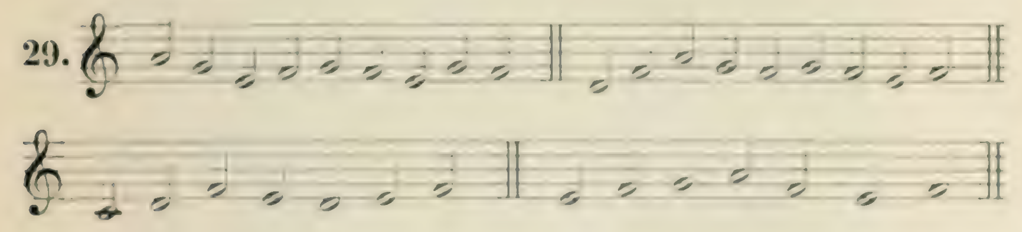


Man charakterisiere die Harmonie hier mehr als *Moll*, halte sich aber wegen der großen Ähnlichkeit mit den Studien des dritten Tones bei den Arbeiten in der Originallage nicht zu lange auf.

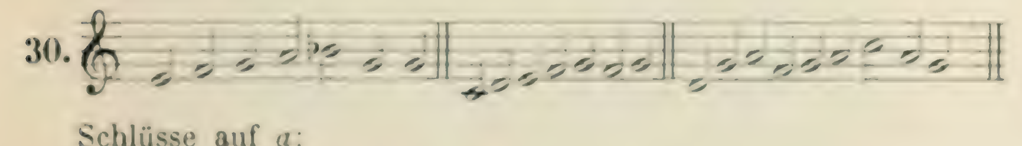
Schlüsse auf *d*:



Schlüsse auf *f*:



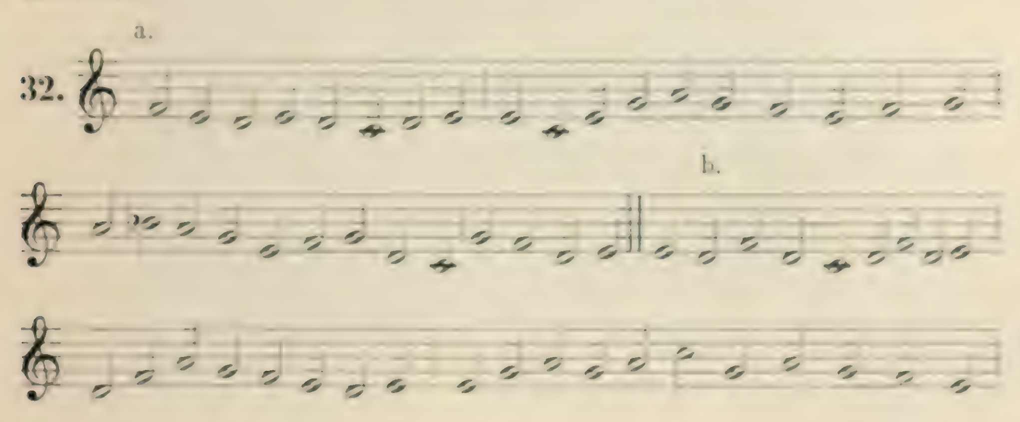
Schlüsse auf *g*:

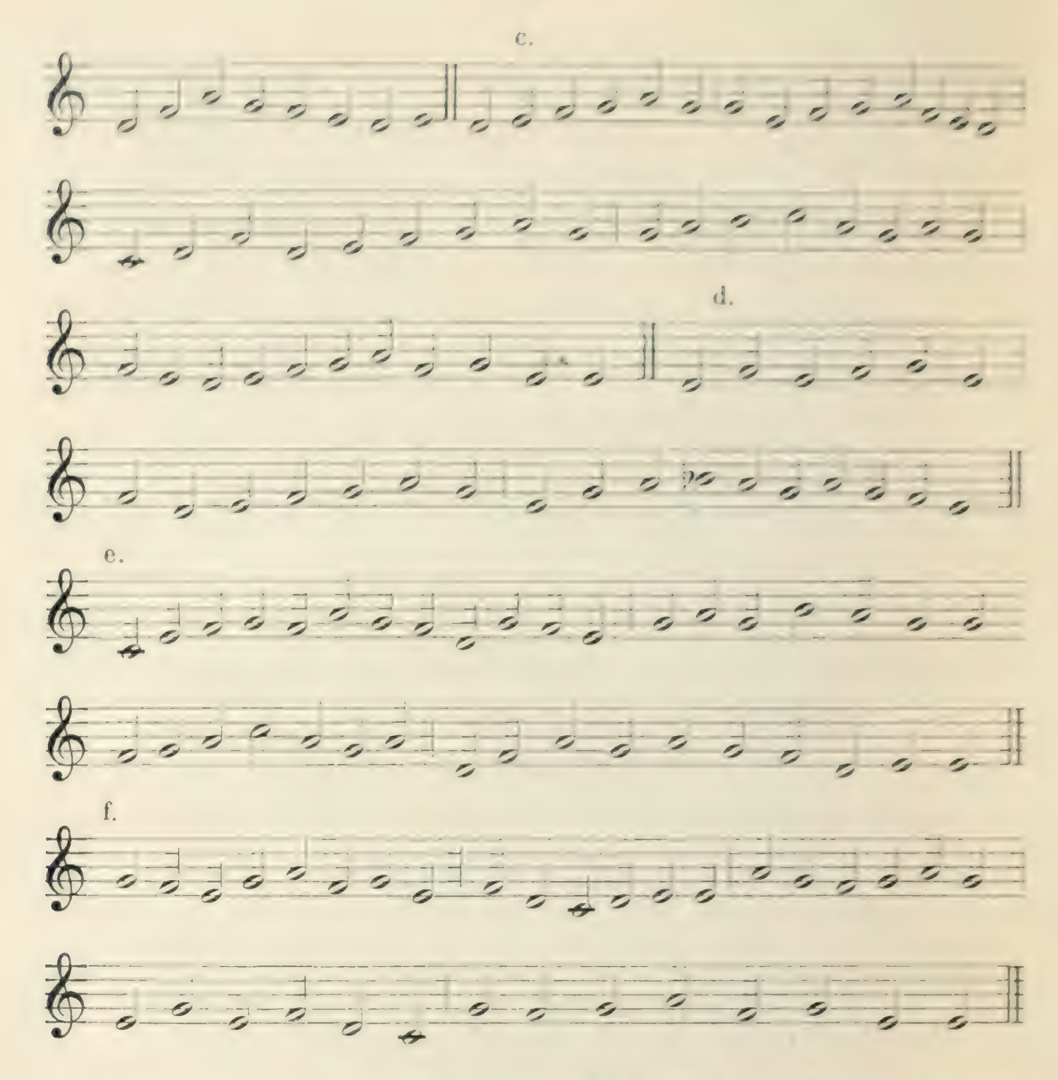


Schlüsse auf *a*:

31.

Aufgabe 2. Bearbeite in derselben Weise die folgenden Melodien:





Aufgabe 3. Transponiere schriftlich und am Klavier die vorstehenden Kadenzen und Melodien nach den Finalen *f*, *fis* und *g*.

Aufgabe 4. Übe nach Choralnoten am Klavier auf Finale *e*, *f*, *fis* und *g* die folgenden Sätze:

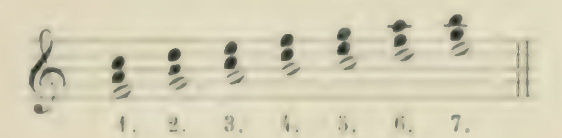
1. Introitus: *Exaudivit; Intret in conspectu; Nos autem;*
2. Communio: *Amen dico . . . . quod uni*; *Feci judicium; Magna est; Quod dico vobis; Semel juravi.*
3. Aus dem Ordinarium missae: Ostermesse: *Sanctus, Agnus Dei; Gloria* 4; *Sanctus und Agnus* 10; *Gloria* 12.

8. Kapitel.

Der fünfte Ton.

Die lydische Tonart.

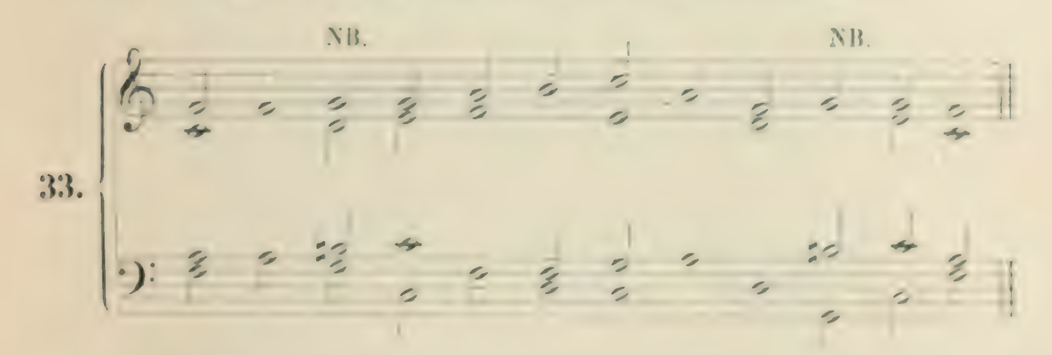
Die Leiter ist auf der Tonika *f* aufgebaut und unterscheidet sich von unserem Dur durch die vierte Stufe *h* statt *b*. Häufig ist jedoch diese in *b* verwandelt. Die leitereigenen Akkorde sind die folgenden:



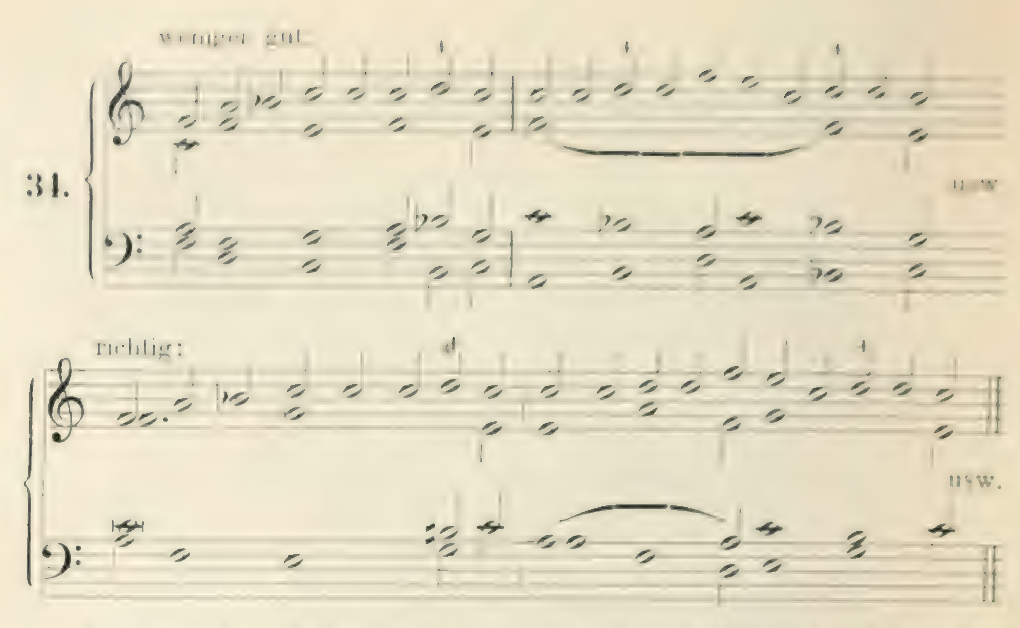
Der Charakter der Gesänge des fünften Tones ist ein ausgesprochenes Dur, weshalb wir auch bei der Harmonie den Durdreiklängen den Vorrang einräumen: neben dem Dreiklang der Tonika *f-dur*, werden *c-dur und g-dur* häufig gebraucht; für das zufällige ♭ häufiger *b-dur* als *g-moll*. Die Schlüsse auf der Tonika *f* und Dominante *c* wie unsere modernen: *c-dur* — *f-dur*; *g-dur* — *c-dur*, da die vierte Stufe *h* natürlicher Weise, nicht durch chromatische Veränderung vorhanden ist.

Zur Charakteristik der Tonart im Gegensatz zur modernen Dur wird es etwas beitragen, wenn bei passender Gelegenheit, namentlich bei Kadenzen *g-dur* in möglichst nahe Beziehung zu *f-dur* gesetzt wird, während man bei derlei Wendungen im modernen Satze *g-moll* vorziehen würde. Doch hüte man sich hier, wie immer, vor gesuchten, unnatürlichen Verbindungen.

33.



Anmerkung. Manche Organisten haben die Gewohnheit bei Stücken des 5. Tones die Kadenzen auf der Dominante *d—c* beständig mit *b-dur c-dur* (*f-dur*) zu begleiten, während gerade da die Kadenzbildung mit *g-dur — c-dur* erfolgen sollte.



Aufgabe 1. Bearbeite in gewohnter Weise die folgenden Schlüsse in *f*:

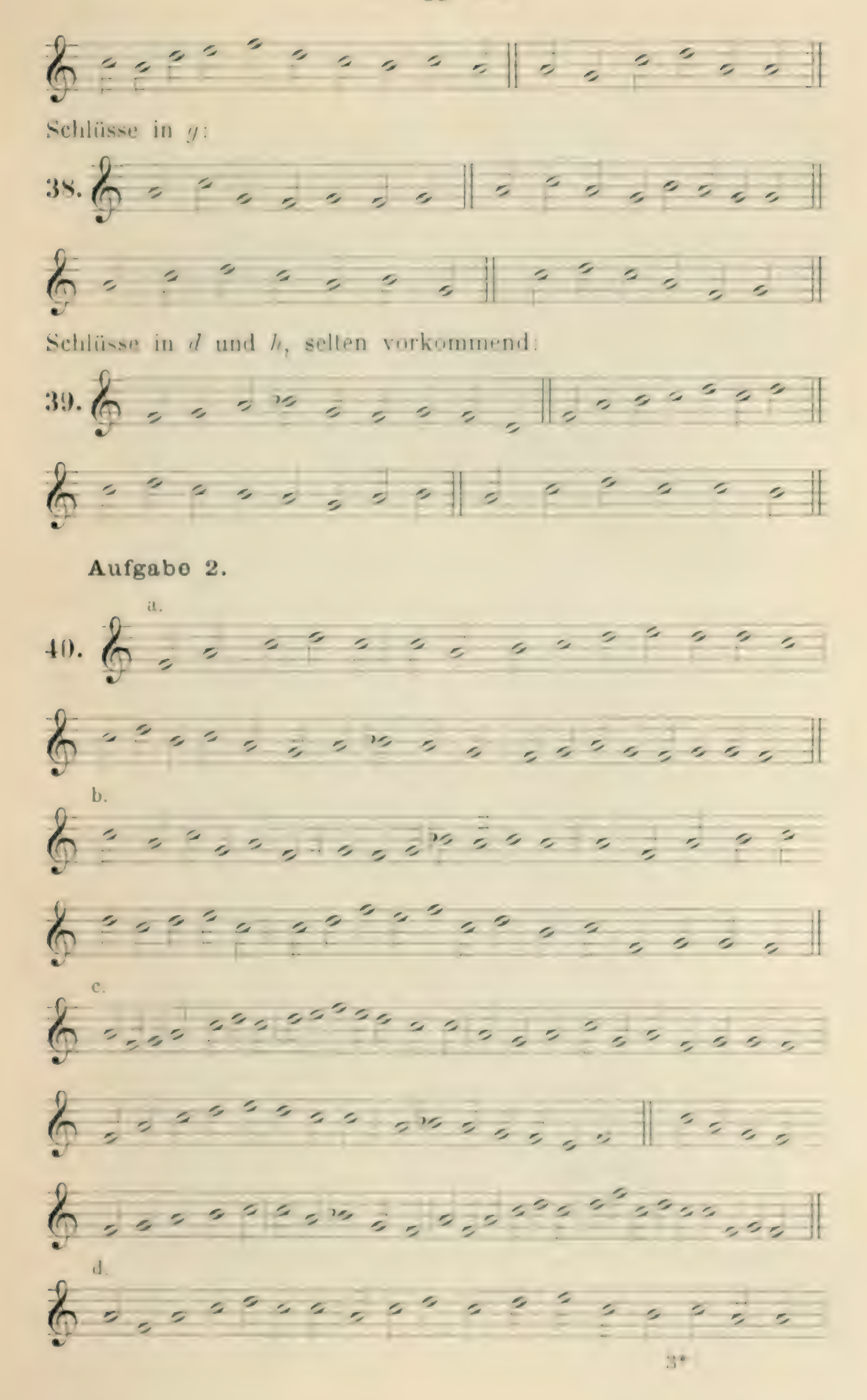
35.

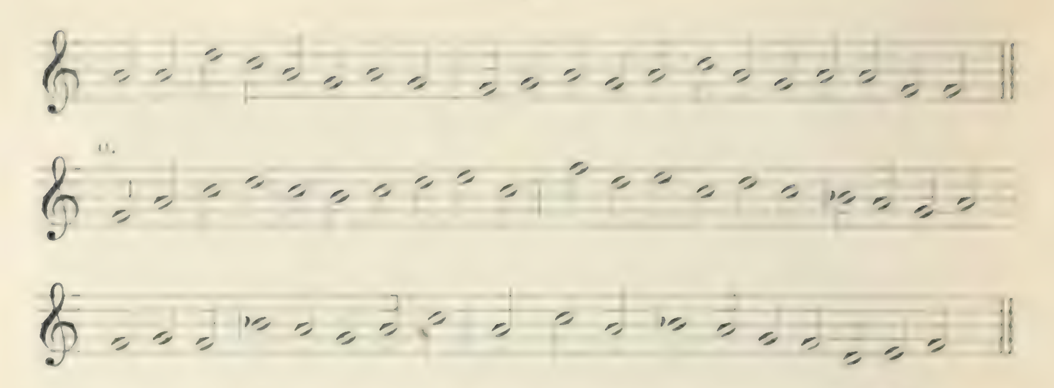
Schlüsse in *c*:

36.

Schlüsse in *a*:

37.


Schlüsse in *g*:
38.
Schlüsse in *d* und *h*, selten vorkommend:
39.
Aufgabe 2.
a.
40.
b.
c.
d.



Aufgabe 3. Transponiere wie bisher Kadenzen und Melodien abwärts nach *e*, *es* und *d*.

Aufgabe 4. Übe von Choralnoten in diesen Transpositionen:
1. Introitus: *Majorem caritatem; Loquebar; Laetare; Ecce Deus;*
2. Communio: *Domus mea; Intellige; Laetabitur justus; Quinque prudentes.*
3. Aus dem Ordinarium: *Kyrie* und *Gloria* 8. *Sanctus* 9.

9. Kapitel.

Der sechste Ton.

Die hypolydische Tonart.

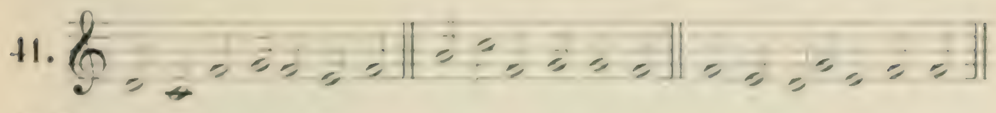
Sie bedient sich der folgenden Leiter:



Bezüglich der Harmonisation unterscheidet sich der sechste vom fünften Ton nur insofern, als er viel mehr noch, um nicht zu sagen fast regelmäßig, *h* in *b* verwandelt, wodurch sich die Harmonien (durch *b-dur* und *g-moll*) dem modernen *dur* noch mehr nähern. Während die Melodien des fünften Tones sich im allgemeinen großzügig, frisch und kühn entfalten, sind die des sechsten Tones ruhiger und mehr innerlicher Art und vorwiegend lyrischen Charakters. Die Schlußbildungen sind häufig dieselben wie beim fünften Ton. Hauptsächlich für die anders sich gestaltenden Transpositionsübungen fügen wir eine Anzahl Aufgaben bei.

Aufgabe 1. Kadenzübung wie gewöhnlich.

Auf *f*:

41.


Auf *e*:

42.


Auf *d*:

43.

Auf *c*:

44.

Auf *g*:

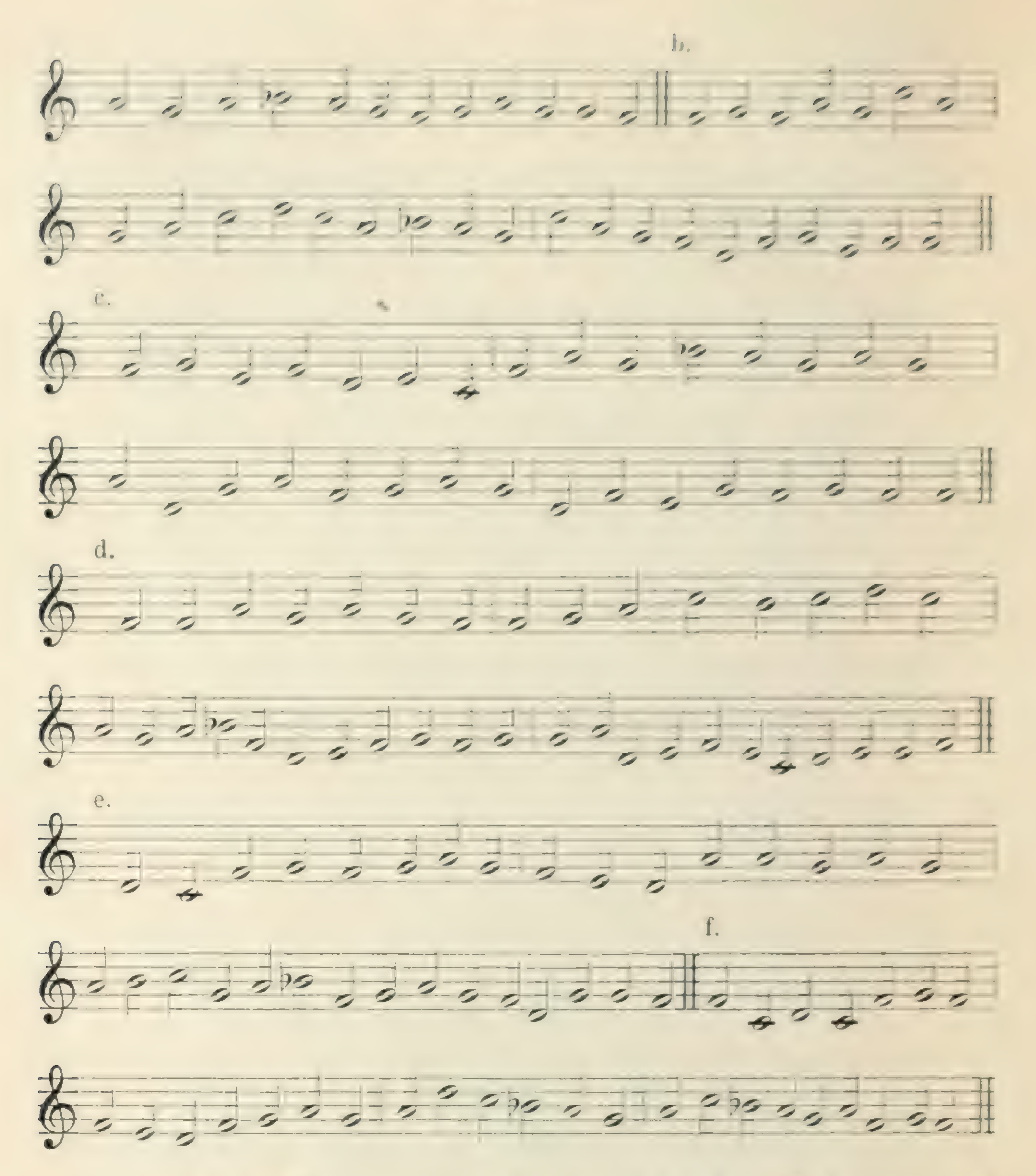
45.

Auf *a*:

46.

Aufgabe 2. Bearbeite die folgenden Melodien:

47. a.



Aufgabe 3. Transponiere die vorstehenden Kadenzen und Melodien nach *g*, *as* und *fis*.

Aufgabe 4. Übe von Choralnoten:

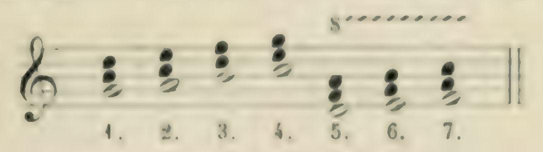
1. Introitus: *Cantate Domino; Sacerdotes Dei; In medio; Os justi; Requiem.*
2. Offertorium: *Desiderium; In virtute; Domine Deus.*
3. Ordinarium Missae: *Gloria* 7 und *Sanctus* 8.

10. Kapitel.

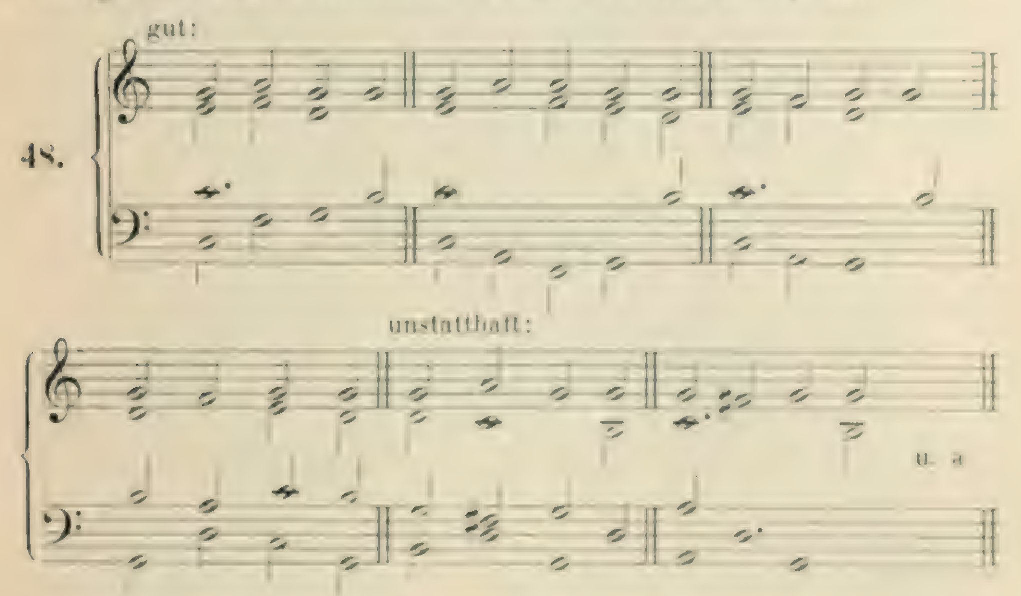
Der siebente Ton.

Die mixolydische Tonart.

Die auf g aufgebaute Leiter bietet uns die folgenden Akkorde:



Der siebente Kirchenton (und der ihm stammverwandte achte) darf infolge seiner eigentümlichen melodischen und harmonischen Gebilde zu den charaktervollsten und schönsten der alten Tonarten gerechnet werden. Einerseits dem modernen Dur verwandt im Durschluß und seinen häufigen Durgängen, unterscheidet er sich anderseits scharf durch seine siebente Stufe *f* statt *fis*, wodurch wir auch hier, wie im ersten bis vierten Ton als Unterleitton der Tonika einen Ganztonschritt erhalten. Dieser Unterschied muß in erster Linie bei den Hauptschlüssen auf *g* zur Darstellung kommen, sei es, daß die Melodie die Tonika *g* von oben über *a*, sei es, was öfter beim achten Ton der Fall ist, daß sie dieselbe von unten über *f* erreiche. Wir bilden diese Kadenzen im Verlauf der Melodie, wie besonders am Schlusse niemals über *d-dur—g-dur;* bei einem Melodiegang über *f* nach *g* hätte das ja überdies die chromatische Erhöhung des *f* in *fis* zur Folge, wie sie in der Tat zur Zeit der traurigsten Choralübung im 18. und anfangs des 19. Jahrhunderts vielfach im Gebrauche war.



Dem Charakter der Melodie gerecht zu werden, vermeide man den zu häufigen Gebrauch der Molldreiklänge und bevorzuge die Durakkorde, besonders *g-dur* und *c-dur* vor *e-moll* und *a-moll*, ebenso *f-dur* vor *d-moll*.

In der Vaticana stehen die meisten Melodien des siebenten Tones höher, als sie gesungen werden. Wir geben daher auch hier die Übungsaufgaben tiefer, auf *f*, für gewöhnlich der höchsten, vorkommenden Tonika des siebenten Tones.

Aufgabe 1. Kadenzübungen: Schlüsse auf *g* = *f*:

49.

Schlüsse auf *c* = *b*:

50.

Schlüsse auf *d* = *c*:

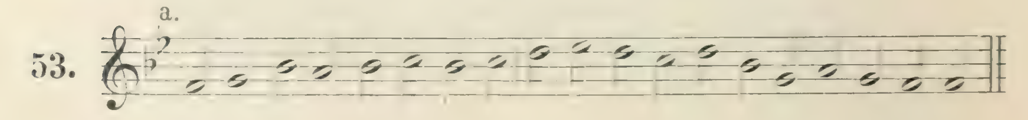
51.

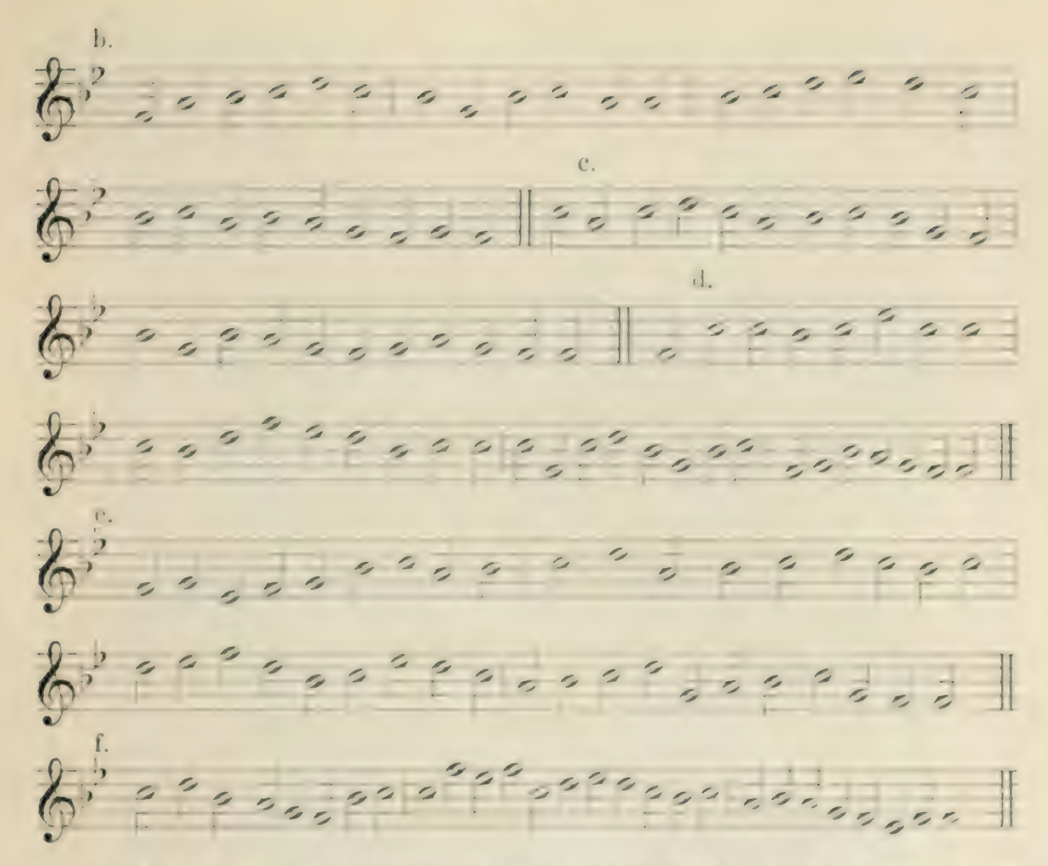
Schlüsse auf *a* = *g*: (selten.)

52.

Aufgabe 2. Bearbeite die folgenden Melodien:

a.





Aufgabe 3. Transponiere Kadenzen und Melodien nach der Finale *e*, *es* und *d*.

Aufgabe 4. Übe nach Choralnoten:

1. Introitus: *Adjutor; Aqua sapientiae; Eduxit Dominus; In virtute tua; Puer natus est.*
2. Ordinarium Missae: *Asperges; Kyrie* 6; *Gloria* 9.

---

11. Kapitel.

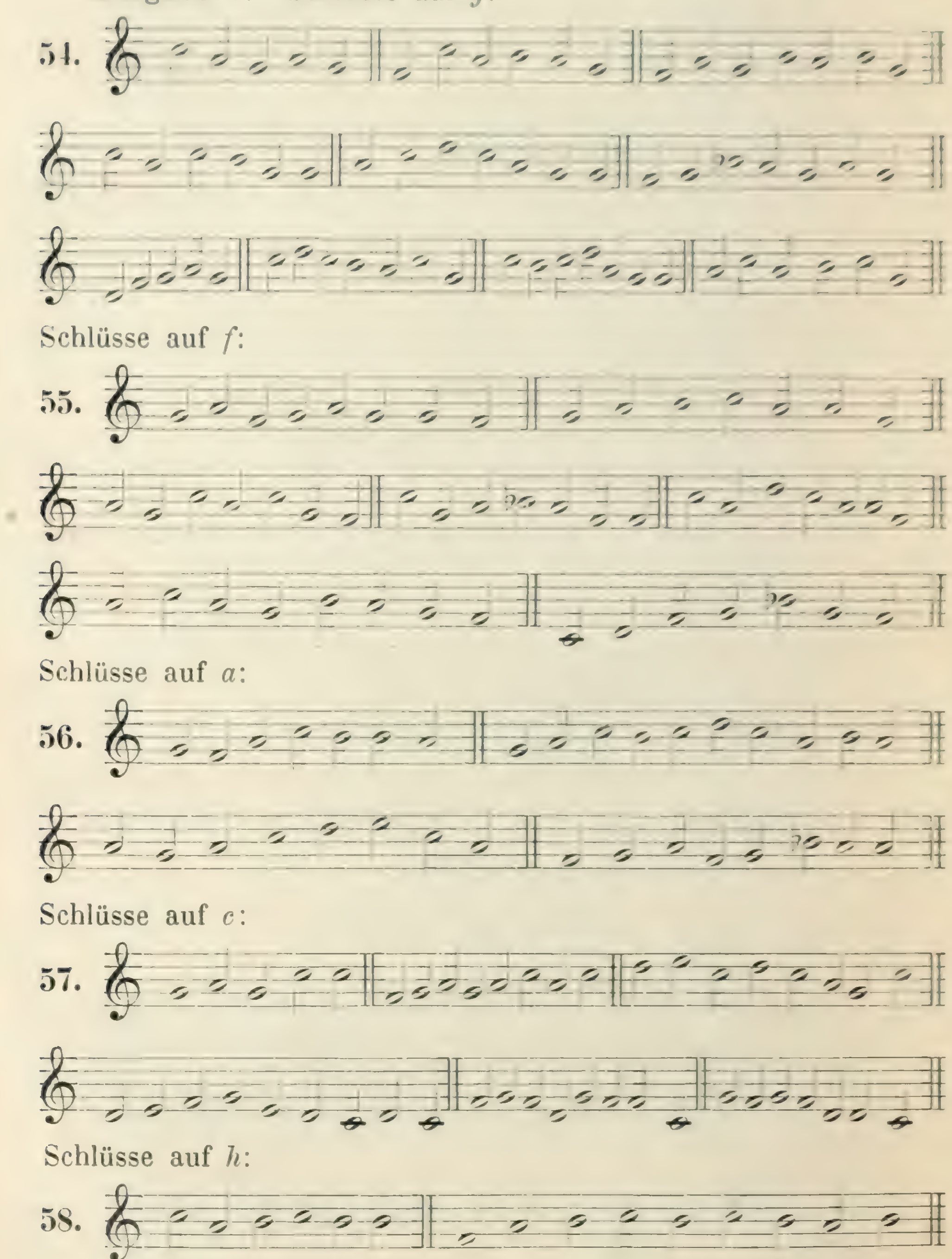
Der achte Ton.

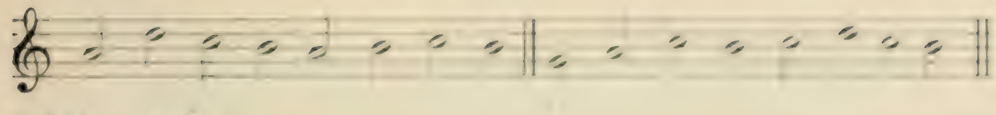
Die hypo-mixolydische Tonart.

Der achte Ton ist seiner harmonischen Behandlung nach dem siebenten nahe verwandt: seiner Stimmung nach ernster und feierlicher wie jener, ist er vorherrschend mit *dur*-Harmonien zu begleiten. Seine Leiter ist diese:

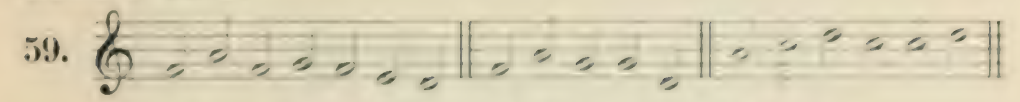
Häufiger als beim siebenten Ton ist *h* in *b* verwandelt. Die Gesänge dieses Modus können wir nicht selten in der Originalhöhe gebrauchen, zuweilen aber müssen auch sie versetzt werden und zwar abwärts nach *fis*, *f und e;* andere — bei sehr festlichen Anlässen — aufwärts nach *as* und selbst *a*. Für die Bildung der Schlüsse *a—g* und *f—g* gilt das oben Seite 39 Gesagte.

Aufgabe 1. Schlüsse auf *g*:

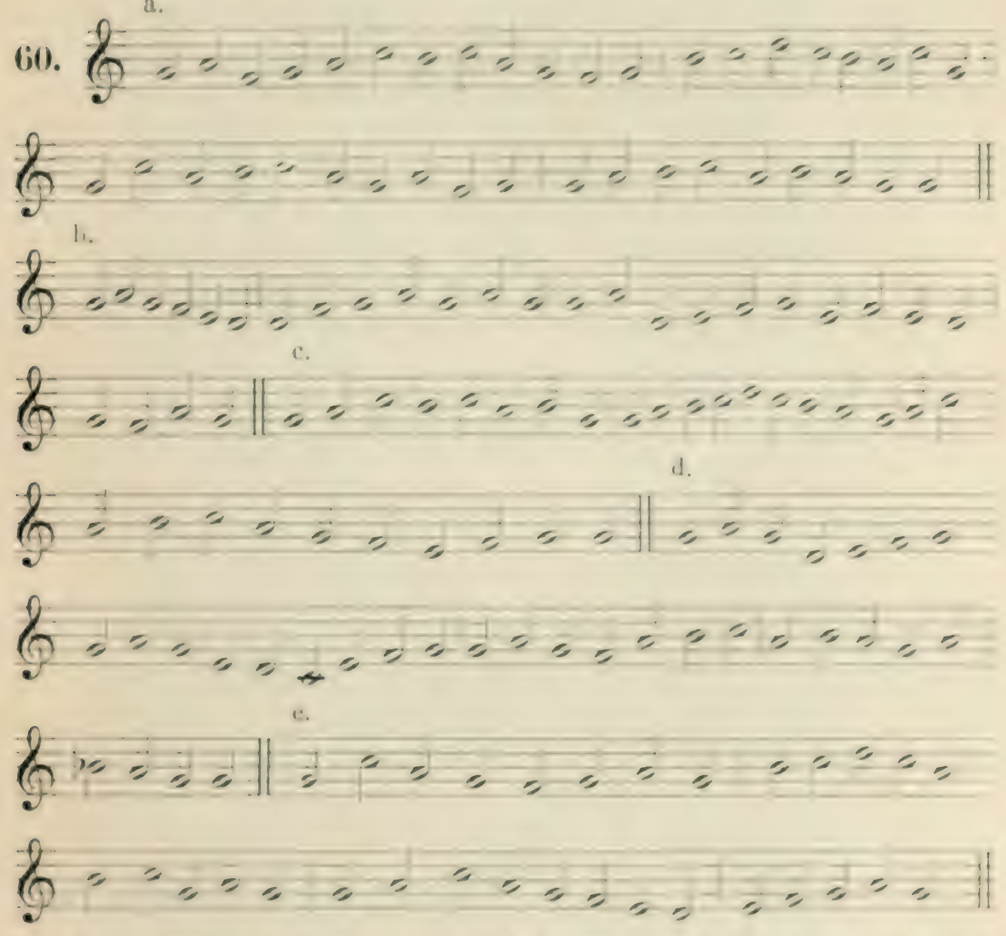




Schlüsse auf *d*:



Aufgabe 2. Harmonisiere die folgenden Melodien:



Aufgabe 3. Transponiere Kadenzen und Melodien abwärts nach *f*, *e* und *fis*; aufwärts nach *as* (und *a* selten).

Aufgabe 4. Übe auf der Tonika *g* und den angegebenen Transpositionen:

1. Introitus: *Dilexisti; Spiritus Domini; Dum medium silentium; In excelso throno.*
2. Ordinarium Missae: *Vidi aquam; Gloria* 3 und 6; *Sanctus* 4; *Agnus* 6, 7, 14.

12. Kapitel.

Diatonie der Choralbegleitung.

Das Studium der vorhergehenden Kapitel hat den Schüler mit den harmonischen Eigentümlichkeiten der acht Kirchentonarten vertraut gemacht. Bevor wir zum zweiten Teil unserer Aufgabe übergehen, wollen wir eines der wichtigsten Fundamentalgesetze unserer Choralbegleitung, das wir bei den vorhergehenden Übungen schon allenthalben beobachtet haben, hier eigens hervorheben und beleuchten. Es lautet:

Die Begleitung der gregorianischen Choralmelodien soll wie die Melodien selbst durchaus diatonisch sein.

Die Choralmelodien sind rein diatonisch, das heißt: sie verwenden zur Bildung ihrer Tongänge nur jene Töne, welche die Tonleiter ihres Kirchentones natürlicher Weise, ohne chromatische Erhöhung oder Vertiefung der Töne durch ♯ oder ♭ darbietet. Eine Ausnahme zeigt, wie wir sehen, nur der Ton *h*, der nicht selten in ♭ verwandelt wird. In einigen Fällen wird auch indirekt *e* in *es* verwandelt, doch nicht in der ursprünglichen Tonlage durch ♭ vor *e*, sondern unter Anwendung der Transposition der ganzen Melodie in die Oberquinte, wobei dann die gewünschte Intervallveränderung nach der erstgenannten Art ♭ vor *h* = ♭ vor *e* erfolgt. Auf ähnliche Weise umgingen die Alten die Notwendigkeit, bei der schriftlichen Aufzeichnung einiger (sehr weniger) Melodien des vierten Tones *f* in *fis* zu verwandeln, indem sie die Melodie in die Oberquarte versetzten, wobei der Halbtonschritt *fis*—*g* in natürlicher Form = *h*—*c* erschien. (Vgl. Seite 19 und Johners Choralschule S. 57 f.)

Diese wenigen Fälle abgerechnet vermeidet die Choralmelodie, wie gesagt, jede chromatische Veränderung der Naturtöne ihrer Tonarten.

Man könnte nun in dieser Beschränkung auf die Naturintervalle der Kirchentöne eine veraltete Einseitigkeit ängstlicher Theoretiker erblicken, die nicht imstande seien, über die kindlichen Anfänge ihrer Kunst sich zu erheben, und die dem chromatischen Reichtum der Melodik und Harmonie unserer heutigen Musik einen beklagenswerten Mangel an musikalischem Können und Fühlen entgegenstellen und das nur aus Rücksichten einer unfruchtbaren, grauen Theorie.

Indessen, dem ist nicht so. Im Gegenteil! Wie so oft in

der Kunst, ist auch hier die Beschränkung der Kunstmittel das Zeugnis der Meisterschaft: eine Beschränkung, die in der Natur der Sache begründet ist, die eines der machtvollsten Mittel zur Erreichung des gewollten, hohen künstlerischen Zweckes an die Hand gibt, weil sie ihn viel reiner, klarer, überzeugender zur Darstellung bringt, als alle gegenteiligen Versuche und Bemühungen es zu tun vermögen.

Gerade dieser Beschränkung auf die reine Diatonie verdanken die gregorianischen Melodien großenteils den hohen Ernst, die Erhabenheit und Größe, die ihnen eigen sind, und durch ihre reine und konsequente Diatonie unterscheiden sie sich fast nicht weniger als durch ihren Rhythmus von der an sich hochentwickelten Melodiebildung mancher Meister unserer heutigen profanen Musik; durch diese wahren sie sich bei aller künstlerischen Vollendung jene hervorragende Einfachheit, Klarheit, Verständlichkeit, welche sie leicht ausführbar und doch wieder so tief, ja nicht selten hinreißend wirksam macht: Eigenschaften, welche die Choralmelodien mehr als jede andere noch so entwickelte Musikform für die innige Verschmelzung mit den heiligen und heiligsten Handlungen unserer Liturgie befähigen.

Warum sollten diese Vorzüge durch eine chromatische Begleitung aufgehoben oder auch nur gemindert werden?

Doch man sagt, unsere Choralmusik sei in ihrer ursprünglichen Form nicht rein diatonisch gewesen; bei alten Schriftstellern fänden sich noch Anhaltspunkte, die zu der Annahme berechtigen, der Choral habe von der Chromatik ungescheut Gebrauch gemacht.

Darauf erwidern wir:

1. Wenn einzelne Theoretiker von Halbtönen reden, die einer diatonischen Tonleiter nicht angehören, so folgt daraus keineswegs, daß diese Halbtöne auch in den Melodien Verwendung fanden. Etwas ganz anderes ist es, Intervalle theoretisch und am Monochord berechnen, und etwas anderes, sie praktisch in der Komposition gebrauchen oder in vorhandenen Kompositionen nachweisen.

2. Der Versuch, einige Zeichen der Handschrift von Montpellier als solche chromatische Halbtöne zu erklären, ist zwar wiederholt gemacht worden, hat aber bis heute einen entscheidenden Erfolg nicht erreicht.

3. Angenommen — aber nicht zugegeben — der Choral sei einige Zeit hindurch oder an einigen Orten mit chromatischen

Veränderungen gesungen worden, so bleibt noch die Hauptfrage, ob dies mit Recht oder mit Unrecht geschah, mit anderen Worten, ob diese Übung einer späteren Umbildung der Melodie ihren Ursprung verdankte oder aber von Anfang an durch die Melodien gefordert war. Man hat eine ähnliche Frage gegen das Ansehen der Romanusbuchstaben ausgespielt. Warum nicht auch hier?

4. Angenommen — aber nicht zugegeben — der Choral habe schon in seinen ältesten Melodien chromatische Halbtöne aufgewiesen, so wissen wir noch gar nichts über den Umfang und die Gesetze, welche für ihren Gebrauch maßgebend waren. Wie können wir aber eine chromatische Begleitung mit einem uns unbekannten und heute noch unerwiesenen Verfahren der Alten rechtfertigen?

5. Mit ganz verschwindenden Ausnahmen rührt das zugunsten des Chroma den »Alten« entnommene Material aus Zeiten, in denen das Verständnis der Choralmelodie schon beträchtliche Einbuße erlitten hatte. Mag es daher an sich noch so groß sein, seine Beweiskraft ist doch eine sehr geringe.

6. Angenommen — aber nicht zugegeben — der Choral sei früher chromatisch gewesen, so müssen wir doch die Tatsache bestehen lassen und müssen praktisch mit der Tatsache rechnen, daß die Melodien seit Jahrhunderten diatonisch geworden und heute rein diatonisch sind, und wir unsererseits können eine Einbuße an künstlerischem Werte darin nicht erkennen.

Anmerkung. Ohne Zweifel war das Chroma seit alters bekannt, teils aus der antiken griechisch-römischen Musik, teils aus den mittelalterlichen Musiktraktaten. Warum hat die Kirche nie es in ihre Melodien aufgenommen — oder warum ließ sie es aus den Melodien verschwinden? Bis hierfür ein anderer ausreichender Grund gefunden wird, darf man ruhig behaupten: es mögen im letzteren Falle praktische Rücksichten, wie Schwierigkeiten der Ausführung und der polyphonen Bearbeitungen mitgewirkt haben — aber im tiefsten Grunde war es das Verständnis, das richtige Gefühl für die hohen künstlerischen wie kirchlichen Werte und Vorzüge, welche die Diatonie dem Chorale bringt, was hier den Ausschlag gab.

7. Chromatische Veränderungen und Zierformen wie Quilisma oder Strophicus bedeuten in musikalischer Beziehung etwas ganz anderes als eine chromatische Begleitung, wie sie gewöhnlich verstanden wird. Letztere schneidet viel tiefer und schärfer in das Gefüge der Melodie hinein und sie tritt weit stärker hervor, nicht zuletzt, weil sie mit Vorliebe zur Bildung der wichtigen Kadenzen (Modulation, Halb- und Ganzschluß) gebraucht wird.

8. Die Melodien der Vaticana sind nicht aus der musikgeschichtlichen Entwicklung der letzten Jahrhunderte hervorgewachsen, es braucht also auch ihre Begleitung nicht die Meister des 16.—20. Jahrhunderts sich zum Muster zu nehmen. Und wie selten hat ein moderner Meister vor der Aufgabe gestanden, nicht etwa ein Motiv in den Kirchentonarten zu verarbeiten, sondern diatonische Melodien zu begleiten. Weit entfernt, die mehrstimmigen Choräle von Seb. Bach mit unserem Chorale vergleichen zu wollen, dürfen wir hier vielleicht doch auf die wohlberechnete, bewußte und in der Klangwirkung so glückliche Einfachheit der Begleitstimmen bei einer großen Zahl aus ihnen hinweisen.

9. Tatsache ist und bleibt, daß die Melodien der Vaticana streng diatonisch gehalten sind und jede chromatische Veränderung außer *si b-moll* vermeiden; ebenso findet sich kein Fall, wo die Melodie zwei oder mehr Halbtöne wie z. B. *c h b a as* unvermittelt durchliefe, dagegen fast überall die einfachsten Intervalle. Wo wäre da ein Anlaß zu einer chromatischen Begleitung?

10. Können wir der chromatischen Begleitung keine Berechtigung zuerkennen, dann noch weniger eine Notwendigkeit für sie. Die Begleitung soll ja nicht aus der Melodie erst etwas machen: das hat diese nicht nötig und das verträgt sie nicht. Ebensowenig hat die Begleitung den Beweis hoher kontrapunktischer Schulung ihres Verfassers zu erbringen. Sie braucht keine neuen konstruktiven Elemente in die einfachen Gesänge hineinzutragen, soll nicht selbständig, als etwas ganz neues hinzukommen oder gar als Gegenstück, als Kontrast zur Melodie wirken wollen. Ihre Aufgabe darf, richtig erfaßt, keine andere sein, als die der dienenden Begleitung: als Begleitung zu beleuchten und zu erklären, als Begleitung dem Sänger behilflich zu sein. Damit sagen wir nicht, eine interessante, kunstvolle chromatische Begleitung der Choralmelodien sei ein Ding der Unmöglichkeit — sie ist es hier so wenig wie bei den figurierten und variierten Orgelchorälen.

Wir meinen auch nicht, jede diatonische Begleitung habe darum schon, weil sie diatonisch ist, Anspruch auf Kunstwert, oder es genüge für eine Begleitung, daß sie diatonisch sei. Aber wir glauben, daß alle, auch die höchstgespannten Anforderungen, die berechtigterweise an eine Choralbegleitung gestellt werden können, unter strenger Wahrung der Diatonik sich vollauf befriedigen lassen. Was das Chroma hier Gutes erreichen

soll, läßt sich ebensogut mit bloßer Diatonie erreichen, und es bleibt dabei die Begleitung in ihrem Auftreten ruhiger und bescheidener, und die Melodie wirkt mehr durch sich selbst, durch ihren natürlichen Fluß, durch ihre freie Beweglichkeit, durch ihre hohe melodische Schönheit, sie wirkt damit wohltuender, als wenn sie als Kontrast aus dem Gegenspiel der Begleitung sich herausarbeitet. Vergessen wir nicht, daß der Choral eine gegebene, in sich fertige Melodie ist und als solche von der Kirche der Liturgie zur Verfügung gestellt wird. Als eine in sich vollendete Melodie, als das Dominierende soll sie erklingen und hauptsächlich durch ihre eigenen, in ihr selbst ausgesprochenen Elemente auf den Zuhörer wirken. Dabei darf die Begleitung manches unterstreichen, hervorheben, tragen — aber niemals eine gleichberechtigte Parallele zu ihr bilden. Ist solches schon bei der Begleitung unserer Kirchenlieder nicht am Platze, dann viel weniger beim Chorale.

Also nicht weil das Chroma in sich verwerflich — nicht als ob es immer und in jedem Falle wertlos, unsinnig, unkirchlich wäre — nicht als ob eine interessante chromatische Choralbegleitung gar nicht herzustellen wäre — sondern weil die diatonische Choralbegleitung weit mehr, oder weil nur sie allein die Aufgabe, die sie dem Sänger, dem Zuhörer gegenüber und an den Melodien zu erfüllen hat, zu erfüllen vermag, deswegen entscheiden wir uns für sie und zwar mit gänzlichem Ausschluß des Chromas.

Gewiß gehört das Chroma zu dem wirkungsvollsten Mittel des musikalischen Ausdruckes, aber es steht — nach unserem Dafürhalten — der Choralbegleitung nicht an, selbständig oder im Gegenspiele zur Melodie wie ein vollberechtigter Faktor aufzutreten. Und darin besteht eine wesentlicher Unterschied zwischen den Liedern eines Robert Franz oder manchen Arien eines Sebastian Bach und dem begleiteten Choralgesang. Erstere sind mit der Begleitung von vornherein gedacht, und es lebt ihre Melodie meist ebenso sehr aus der begleitenden Harmonie wie diese aus der Melodie. Beim Choral hingegen ist die Melodie das fertige Erste, dem der begleitende Organist unter allen Umständen sich unterordnen soll und wobei die Begleitung nicht eine Rolle beanspruchen kann wie in den genannten Liedern und Arien.

Alles zu seiner Zeit und an seinem Platze! Das Chroma ist gut im freien Orgelspiel und auch beim kirchlichen Chorgesang, wenn es mit Maß und Geschick und als Kunstmittel, nicht

um seiner selbst willen gebraucht wird. Es wäre unrecht und engherzig, es bloß um seinetwillen, weil es Chroma ist, zu verwerfen.

Aber ebenso engherzig müßte es sein, wenn wir es für die Choralbegleitung forderten oder zuließen. Freiheit und Weitherzigkeit üben wir in dem Verzichte auf ein Element, dessen der Choral nicht bedarf und das dessen zarte Art nur gefährden und oft genug beeinträchtigen und zerstören wird.

Eine Begleitung wird nicht schon durch das einmalige Vorkommen einer Diesis chromatisch und darum mag es wenig bedeuten, wenn dem Organisten ein- oder das andere Mal aus Versehen oder aus bewußter Wahl eine Diesis mit unterläuft. Unsere Bemerkungen richten sich zunächst

a) gegen die Notwendigkeit der chromatischen Begleitung,

b) gegen das Bestreben, durch angewendetes Chroma Melodie und Begleitung inhaltlich und formell bereichern zu wollen und

c) gegen das häufige Vorkommen chromatischer Veränderungen und zwar in jeder Form, auch in bloßer Wechselnote.

Am unangenehmsten wirkt die Diesis in der Schlußkadenz.

Am besten wird sie immer und überall vermieden.

Noch eine Befürchtung anderer Art bestimmt uns für die reine Diatonie der Choralmusik einzutreten. Öffnet man einmal der Chromatik den Zutritt zu ihr, so ist man gegenüber der Willkür der Zeit und des Geschmackes nicht mehr imstande, bestimmte Grenzen aufrecht zu erhalten. Damit ruiniert man aber sozusagen Mark und Gebein der alten Musik. Einer ihrer Hauptvorzüge besteht ohne Zweifel in der so scharf geprägten, charaktervollen Besonderheit einer jeden der einzelnen Kirchentonarten und der Melodien, welche denselben angehören. Man vergleiche gute Melodien größeren Stiles aus dem ersten, dritten, fünften, siebenten Ton miteinander und mit ähnlich geformten Gesängen des zweiten, vierten, sechsten und achten Tones. Eine jede stellt sich oft weniger nach Melodiegang und Rhythmus, denn in Bezug auf ihr Tongeschlecht, die tonale Eigenart des Modus, dem sie angehört, als scharf gezeichnetes musikalisches Eigenbild dar; sie ist mit den Melodien ihrer Tonart ebenso verwandt, als von denen der anderen verschieden, etwa wie Familienglieder scharfgeprägter, alter Adelsgeschlechter einander ähnlich sind und sich von den Angehörigen anderer Häuser unterscheiden. Die Einführung des Chromas wäre nun das sicherste Mittel, diese klassischen Charaktermerkmale der einzelnen Tonfamilien verblassen zu machen, die

Tonarten gegeneinander auszugleichen und ihre so hochstehende musikalische Ausdrucksfähigkeit schließlich zu einem matten Dur und Moll herabzuwürdigen, was für die Choralmusik um so verhängnisvoller wäre, als ihr ja im Gegensatz zur modernen Musik so vieles versagt bleibt, was bei dieser den Mangel an Tonartenverschiedenheit weniger fühlbar macht oder ganz übersehen läßt.

»Seinen (des Choralgesanges) Adel nicht trüben, seine Schönheit durch Beimischung von heterogenen Elementen nicht verletzen, ist darum für die Choralbegleitung das erste und oberste Prinzip«[1].

Diese und ähnliche Erwägungen haben seit der Wiedereinführung der Choralmusik beim katholischen Gottesdienste in kurzer Zeit dazu geführt, alle die chromatischen Entstellungen wieder zu beseitigen, welche der schlechte Geschmack einer Zeit, die den Choral nicht verstand, seiner Melodie zugefügt hatte. Heutzutage findet man kaum noch einen Theoretiker oder praktischen Musiker von Bedeutung, der im Ernste eine »Verbesserung« der alten Melodien durch die Chromatik befürworten und dadurch versuchen wollte, unserer Zeit diese Gesänge verständlicher und zugänglicher zu machen. Die Theorie und mehr noch die kirchliche Praxis würde wohl allgemein einen solchen Versuch als verfehlt zurückweisen. Die reine Diatonie der Choralmelodien ist allgemein anerkannt und wird in der ausübenden Kunst allgemein beobachtet.

Aber, so schließen wir nun sofort: dann muß auch die Harmonisation dieser Melodien rein diatonisch sein; das heißt: sie darf nur bestehen aus Akkorden, welche der betreffenden Tonart eigentümlich sind, in ihr, ohne Zuhilfenahme der Chromatik sich vorfinden.

Die Konsequenz ist nicht schwer einzusehen:

Eine künstlerische Begleitung, die dieses Prädikates wert ist, darf nicht anderer Natur sein, als die Melodie, zu der sie gehört. Hat die Choralmelodie aber ein so charakteristisches, nach Tonarten verschiedenes Gepräge, das ihr lediglich die reine Diatonie verleiht, dann muß auch die Begleitung ein solches aufweisen, muß wie jene rein diatonisch sein.

Abgesehen von ihren praktischen, mehr äußerlichen Zwecken, hat die Begleitung — wie wir wiederholt hervorhoben — vor allem die Aufgabe, der Melodie zu dienen. Niemals aber darf

---

[1] Dr. Mathias: Choralbegleitung S. 16. Regensburg, Pustet.

sie auf irgendwelche Weise die Melodie vergewaltigen, ihre Eigenart trüben oder sie gar ihres Charakters berauben. Wie eine geschickte Farbengebung die Linienkunst eines Malers erst ganz und voll wirksam macht, muß sie die melodische Zeichnung heben und hervortreten lassen. Nun haben wir aber eben schon bemerkt, daß die Einführung des Chromas in die Melodie die umgekehrte Wirkung hervorbringen müßte, die Melodien, statt sie gegeneinander abzuheben, vermischen, undeutlich machen, in eine nichtssagende Gleichartigkeit bringen würde. Das wäre aber noch mehr der Fall, wenn die Harmonisation chromatisch würde, weil das Chroma in der Harmonie noch stärker zur Geltung kommt als in der Melodie.

Man spricht heute wieder viel vom »Stil« in der Kirchenmusik. Ich meine, wir beobachten durch die Beibehaltung der reinen Diatonie in Choral-Melodie und Begleitung eines der obersten »Stilgesetze« jeder wahren Kunst: das Gesetz von der absoluten Einheit, Reinheit und größtmöglichen Einfachheit der künstlerischen Mittel, welche bei einem Kunstwerke, das Anspruch auf »Stilgerechtigkeit« erhebt, in Anwendung kommen. Es gibt aber keinen schärferen Gegensatz als reine Diatonie der Choral-Melodie und Chromatik in ihrer Begleitung.

Manche Theoretiker stimmen mit der Forderung der Diatonie für die Choralbegleitung im wesentlichen überein; glauben aber gestatten zu müssen, daß wenigstens die Schlüsse der dorischen, phrygischen und mixolydischen Töne wie unsere modernen Dur- und Mollkadenzen unter Anwendung der Diesen gebildet werden, da die diatonisch gebildeten »Kirchenschlüsse«, wie sie meinen, keinen befriedigenden Abschluß bildeten, somit eigentlich keine Schlüsse seien.

Wir können dieser Ansicht weder theoretisch noch praktisch beitreten. Die Begründung durch den Hinweis auf das »moderne Gefühl« können wir am wenigsten verstehen, da gerade in der modernsten Musik sich zahlreiche Beispiele solcher Schlußbildungen finden, mit denen die betreffenden Meister nicht selten den Eindruck besonderer Feierlichkeit und einer ausgesprochenen religiösen Weihe erreichen. Eher verständlich erschien die Begründung vom Standpunkte der Komponisten aus der Zeit der ersten Entwicklung unserer heutigen Harmonie. Diese waren eine Zeitlang der Meinung, man könne nur durch die Verbindung V Dur mit I eine befriedigende Kadenz bilden. Aus deren Anschauung, wollten wir ihnen Recht geben, müßte übrigens noch dringlicher die Notwendigkeit

der chromatischen Erhöhung für die Schlüsse z. B. *c—d* in der Melodie = *cis—d* u. a. gefolgert werden, da sie diese noch energischer forderten als die Diesen der Harmonie. Wir meinen: so gut *c—d* oder *f—g* in der Melodie geeignet sind, vollkommen befriedigende Schlüsse zu bilden, so gut, ja noch verstärkt, vermögen es die entsprechenden rein diatonischen Harmonien.

Ausschlaggebend erscheint uns aber für die diatonische Schlußbildung die folgende Erfahrungstatsache: Für den musikalischen Gesamteindruck eines Tonsatzes sind gerade seine Kadenzen, zumeist seine Hauptkadenzen von der größten Bedeutung. Ja derselbe wird gerade von der definitiv haftenden Schlußwirkung dergestalt beeinflußt, daß es ganz vergebliche Mühe ist, eine Melodie im Verlauf ihrer Entwicklung diatonisch zu behandeln, wenn man bei den Schlüssen, und wäre es auch nur bei der letzten Hauptkadenz, dieses Prinzip verläßt. Diese Arbeit gleicht der Rede eines Mannes, der sich Mühe gab, einen bestimmten Satz durchzuführen, der aber mit einer Behauptung schließt, die alles vorher gesagte wieder in Frage stellt. Es zerstört eine einzige moderne Kadenz z. B. in der dorischen Tonart über *a-dur* nach *d-moll* so wirksam die vorhergehende Diatonie, daß man das Gefühl behält, das Ganze sei modern begleitet worden. Eher kann man es nachsehen, wie schon oben zugegeben wurde, wenn in leicht hinfließendem Satze da und dort mit oder ohne Absicht des Spielers ein diatoniefremder Akkord unterläuft, den man in vielen Fällen kaum oder gar nicht bemerken wird, als daß die Schlüsse nicht diatonisch gebildet werden. Das wird, das muß immer auffallen, und ein stilgeübtes Ohr muß sie als Störung empfinden. Wir haben bei der Behandlung des dritten und vierten Tones bereits erklärt, daß wir aus diesem Grunde auch auf den »phrygischen« Schluß in *dur* verzichten. Mit Dr. Mathias (vgl. dessen öfter zitierte Broschüre: Die Choralbegleitung) sind wir der Überzeugung: »Wer an diesem Begleitungsmaterial, an dessen Maßhaltung, Eigenart und Diatonik kein Gefallen finden mag, der sehe zu, ob er wirklich die echten Choralmelodien bereits gebührend gewürdigt, ob er sich mit deren Wesen schon hinlänglich vertraut gemacht, ob er sich schon liebevoll in dieselben hineinversenkt hat, um deren Vorzüge kennen lernen und den Zauber ihrer Schönheit wahrhaft kosten zu können. Hat er dies einmal getan, dann wird er von selbst das hier präzisierte Begleitungsmaterial als das einzig richtige, als das von der Natur der Sache selbst diktierte anerkennen; er wird in demselben nur mehr eine musikalische Verbreiterung der

Melodien selbst, also nicht etwas von den Melodien verschiedenes erblicken. Das Begleitungsmaterial wird für ihn ganz denselben Reiz haben, wie die Melodien selbst. Was ihm hier wie dort anfänglich als herb und abstoßend vorkam, wird er nach längerem, vorurteilsfreien Proben, Prüfen und Kosten edel, gesund, zur Einkehr in sich selbst mahnend, ernst und männlich finden; er wird erkennen, daß hier wie dort alle jene Gefühle objektiviert sind, die das Herz des frommen Beters im Gotteshaus erfüllen sollen. Haben denn nicht die größten Tonhelden der Neuzeit von Berlioz bis Richard Strauß zu denselben Ausdrucksmitteln gegriffen, um die gleichen oder ähnlichen Gefühle zu zeichnen? Sind sie darum weniger Musiker, oder ist dies nicht vielmehr ein Beweis, daß durch jene Klärung des musikalischen Horizontes, in der jene Männer aufgewachsen sind, an der sie selbst mitgearbeitet haben und noch mitarbeiten, diese eigenartige Verwendung der harmonischen Mittel erst zu ihrem vollen Rechte gelangt ist? Hat man gegen das freie Vorgehen dieser Männer nichts einzuwenden, warum will man ganz demselben Verfahren entgegentreten, da, wo es erst recht am Platze ist, wo es von der Natur der Sache gebieterisch gefordert wird?«

II. Teil.
Rhythmische Choralbegleitung.

13. Kapitel.

Begriff und Wesen der rhythmischen Begleitung.

Unter rhythmischer Choralbegleitung versteht man jene Art von Harmonisation der Choralmelodien, bei welcher nicht nur im allgemeinen auf den Melodiegang und die Modulationen der Melodie, sondern im besonderen Rücksicht genommen wird auf deren rhythmischen Erscheinungen, die Gesangsakzente und die Neumenformen, welche durch eine »rhythmische Begleitung« ebenfalls zum Ausdruck gebracht werden sollen.

Unsere bisherigen Übungen hatten den Zweck, eine gründliche Kenntnis der Harmonien der einzelnen Kirchentonarten nebst der Fertigkeit zu vermitteln, die harmonisierten Melodien in die praktisch vorkommenden höheren oder tieferen Tonlagen zu transponieren. Eine für die Gesangsbegleitung in allen Stücken verwendbare Form konnten sie noch nicht bieten. Eine Harmonieweise, welche auf jede Note der Choralmelodie einen eigenen Akkord setzt, könnte wohl für jene einfachen, syllabischen Gesänge genügen, welche wie das Sanctus usw. aus der Requiemsmesse sehr getragen und feierlich wiedergegeben werden; Melodien aber mit reicherer Neumenbildung und lebhafterem Tempo kann sie nicht gerecht werden, auch nicht für den Fall, daß ein Spieler eine solche Harmonie in der Geschwindigkeit des Gesanges vortragen könnte; denn sie bliebe unter der leichtflüssigen Melodie zu schwerfällig, und müßte bei längerem Anhören nur ermüden und abstoßen.

Diese Wahrnehmung führte schon zu Zeiten der Editio medicaea einsichtige Männer dazu, das anfangs beliebte System Note gegen Note zu begleiten, allgemach wieder fallen zu lassen. Man erstrebte eine mehr durchsichtige und leichtfließende Begleitung dadurch,

daß man mittels Durchgangsnoten- und Akkorden eine größere oder kleinere Partie von Melodietönen auf liegenden Stimmen — meist im Baß — zusammenzog. Das erleichterte die Ausführung auf der Orgel um ein Bedeutendes, hatte aber einen anderen Übelstand im Gefolge. Sobald man mehrere Melodietöne auf eine Harmonie zusammenzieht, muß sich notwendig jeder Wechsel der Harmonie, als neuer Energieakt, als Akzent stark geltend machen, was bei der früheren rhythmisch gleichmäßigen Folge von Akkorden nicht der Fall war. Daß diese an sich leicht bemerkbare Erscheinung in der Praxis lange Zeit nicht als Hindernis oder Mangel gefühlt wurde, zeigt nur, daß der Choralrhythmus in seiner Eigenart noch zu wenig zum Bewußtsein gekommen war und bei der Ausführung nicht gebührend berücksichtigt wurde.

Umgekehrt, wo man sich bemühte, dieser nicht weniger wichtigen Seite der Choralmusik zu ihrem vollen Rechte zu verhelfen, mußte man jede Begleitung als ein Hindernis betrachten, welche die rhythmischen Aufgaben der Sänger nicht nur nicht förderte, sondern oft genug durch eine vom Gesang abweichende Akzentuierung und Phrasierung störte. Das führte zu der heute fast allgemein anerkannten Forderung, die Choralbegleitung müsse so sehr als möglich auch dem Rhythmus der Melodie dienstbar sein; also ihre Akzente und Phrasierung beobachten, mitmachen, verstärken und damit nicht nur die Sänger in ihrer oft schwierigen Aufgabe fördern, sondern zugleich auch zu einem künstlerisch allseitig befriedigenden Gesamteindruck des begleiteten Gesanges das ihrige beitragen.

Damit wollen wir nicht gesagt haben, es müsse unter allen Umständen jeder noch so unbedeutende Neben- und Neumenakzent auch in der Begleitung hervorgehoben werden. So wenig als beim Gesange selbst. Darum behält das Prinzip doch, in dem Umfange, den wir andeuteten, seine volle Berechtigung, und es kommt unsere Choralharmonisation, wenn sie es verständnisvoll in Anwendung bringt, darin mit jeder Gesangsbegleitung überein, welche ihren künstlerischen und praktischen Aufgaben gerecht wird. Sorgfältige Übung, das Studium guter Muster und ein dadurch geläuterter Geschmack werden helfen, in der Praxis das Rechte zu treffen, ohne durch ängstliche Pedanterie ein musikalisches Erzeugnis zu schaffen, das seinen Zwecken nicht entspräche. Bei unseren nächsten Übungen werden wir uns bemühen, möglichst alle Melodieakzente in die Harmonie aufzunehmen.

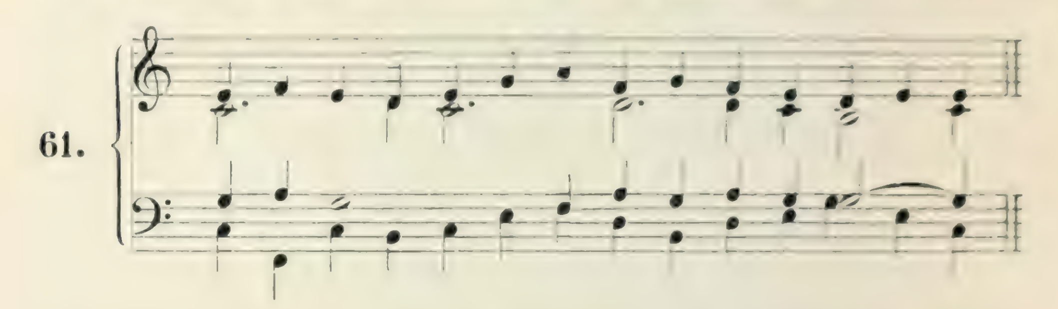
---

14. Kapitel.

Die Mittel der rhythmischen Choralbegleitung.

Das Begleitungsinstrument für den Choral beim Gottesdienst ist die Orgel (Harmonium). Wir haben jetzt zu untersuchen, wie wir unsere Begleitung als Orgelsatz einzurichten haben, um den eben geschilderten Zweck zu erreichen.

Denken wir uns den folgenden Satz auf der Orgel einfach legato gespielt, ganz mit Pedal oder blos manualiter,



so besagt er uns, ob wir ihn schnell, ob wir ihn langsam spielen, rhythmisch nichts. Er stellt eine unphrasierte, ungegliederte Akkordfolge dar. Nun könnte man freilich eine orgelmäßige Phrasierung dadurch herbeiführen, daß man durch teilweises oder vollständiges Abheben die Akkorde zu bestimmten Gruppen vereinigte wie folgt:



Damit erzielen wir ohne Zweifel eine bestimmte Phrasierung. Es verbliebe aber immer noch der Nachteil, daß wir auf der einfachen Melodie zu viel Akkorde, also eine schwerfällige Begleitung hätten. Außerdem wäre dieses Phrasierungsmittel ein rein äußerliches; in einzelnen Fällen könnte man es mit Erfolg verwenden; auf die Dauer würde es aber eine sehr auffällige und abstoßende Monotonie erzeugen.

Betrachten wir jetzt denselben Satz in der folgenden Harmonie:

64.



Hier erscheint er wiederum deutlich phrasiert, diesmal aber auf eine sehr einfache und weniger auffällige Art und doch mit so entschiedener Wirkung, daß über die rhythmische Gestaltung der Melodie, selbst bei bloßem Anhören des Orgelspieles, infolge seiner Phrasierung kein Zweifel bestehen kann.

65.

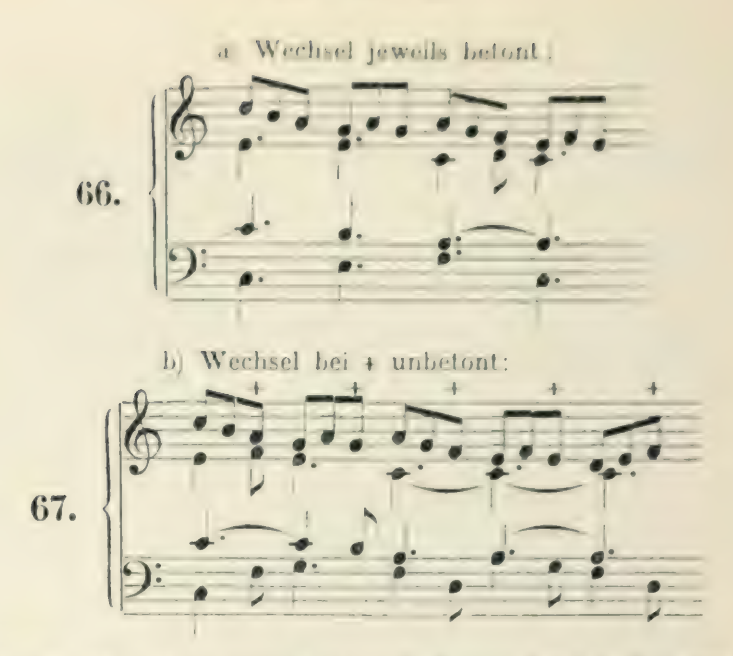


Diese Beobachtung bietet uns den Untergrund zu dem folgenden wichtigen Gesetz:

Wird eine Melodie dergestalt in Harmonie gesetzt, daß nicht jede einzelne Melodienote, vielmehr jeweils mehrere derselben auf einen Akkord der Begleitung bezogen werden, so bedeutet jeder Akkordwechsel bzw. der Eintritt jedes neuen Akkordes für den Gesamteindruck eine Energieerneuerung, in musikalisch-rhythmischer Beziehung also einen Akzent.

Diese Regel fordert also, daß jede neue Baßnote im Allgemeinen mehrere — wenigstens zwei — verschiedene Melodietöne trägt, und in diesem Falle hat sie ausnahmslose Geltung.

Anders, wenn einmal zwischen solchen Baßnoten mit mehreren Melodietönen ein einzelner Akkord mit wechselndem Baße auftritt; denn dann wird dieser Einzelakkord zwischen den liegenden Baßnoten fast immer die Bedeutung einer leichten, unbetonten Zeit erhalten:



An Stelle der oben erwähnten äußeren Mittel der Phrasierung bedienen wir uns dieser durch den Harmoniewechsel geschaffenen Akzente, einen harmonisierten Satz rhythmisch zu gliedern. So verbleibt uns der Akkordwechsel in der Begleitung als das hauptsächlichste und entsprechendste Mittel, den Rhythmus der Choralmelodie in ihrer Begleitung zum Ausdruck zu bringen.

---

15. Kapitel.

Wahl der Harmonie.

Wir setzen voraus:

1. Daß die Schüler, bevor sie sich mit den nun folgenden Aufgaben beschäftigen, von dem Rhythmus ein vollkommen klares Bild haben. Wer eine Melodie richtig begleiten will, muß dieselbe vollständig in melodischer und rhythmischer Hinsicht verstehen (vgl. insbesondere Johner Seite 26 ff.).

2. Wie schon bemerkt, berücksichtigen wir vorerst sämtliche, auch die untergeordneten Akzente und Phrasierungen der Melodie.

3. Wir übertragen die Choralnoten in Zukunft in moderner Achtelnotation, wie es für ähnliche Zwecke heute gebräuchlich ist. Die zu einer Neume gehörigen Töne werden mittels des Achtelstriches zusammengezogen:

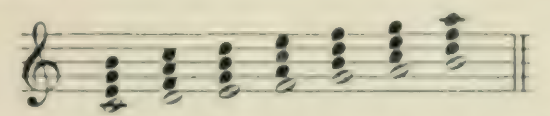
♫ ♫♪ ♫♫; die einzeln stehenden als einfache Achtel geschrieben ♪; die aus irgend einem Grunde zu dehnenden Noten

(Schlußnoten, Pressus, Mora usw.) notieren wir als Viertelnoten ♩ oder ♩. ; die Akzente der Melodie raten wir für die schriftlichen Übungen noch eigens anzugeben, dergestalt, daß die vorherrschenden Akzente mittels des gewöhnlichen Akzentzeichens ʼ, die untergeordneten Neumenakzente mittels ᵛ angedeutet werden.

Wollte man nach dem Verfahren, welches wir im vorhergehenden Kapitel beschrieben haben, versuchen, eine etwas reicher sich entfaltende Choralmelodie wie bisher, nur mit den konsonierenden leitereigenen Dreiklängen zu begleiten, dann würde man bald auf große, nicht leicht zu überwindende Schwierigkeiten stoßen. Wir müssen daher jetzt uns damit vertraut machen, eine beträchtliche Anzahl von Melodienoten als Dissonanzen zu behandeln, sei es, daß wir die Neumeneintritte mit einem dissonierenden Akkord markieren, sei es, daß wir ihre Noten nach einem konsonierenden Einsatz dissonierend weitergleiten lassen. Wir wollen im folgenden die gewöhnlichsten Fälle von Dissonanzbehandlung bei der rhythmischen Choralbegleitung anführen. Wir fassen sie in drei Klassen zusammen:

1. dissonierende Akkorde,
2. Vorhalte und
3. zufällige Dissonanzen.

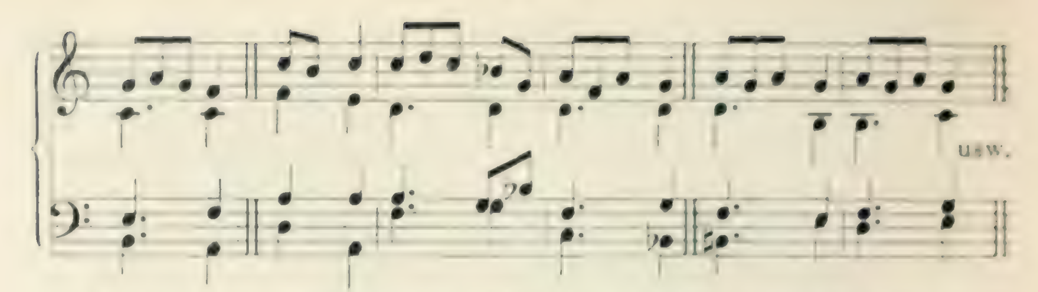
1. Unter den dissonierenden Akkorden nehmen die leitereigenen Septimenakkorde einen hervorragenden Platz ein. Es sind die folgenden:



Die auf der ersten und vierten, und die auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe stehenden Akkorde werden wir am häufigsten verwenden, den der siebenten gelegentlich; am seltensten und nur unter Voraussetzungen, die wir noch näher besprechen werden, den Dominantvierklang der fünften Stufe.

Wir verwenden diese Akkorde in ihren Grundstellungen und Umkehrungen:

68. 

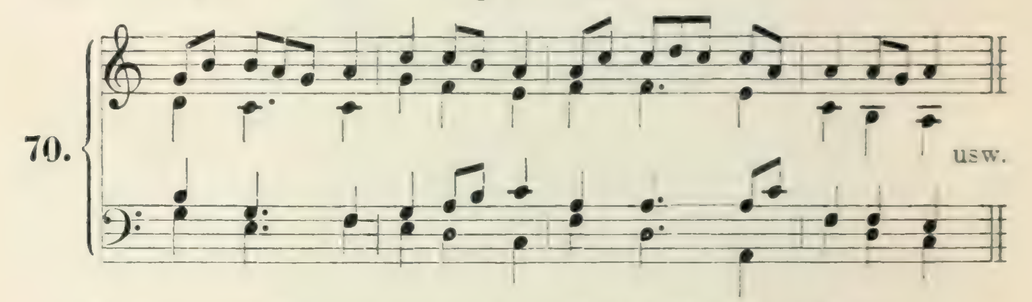


In den eben angeführten Beispielen finden wir die Septimenakkorde auf der ersten Note der Neume. Da sie als Vierklänge und Dissonanzen von besonders auffälliger Wirkung sind, eignen sie sich mehr als andere Harmonien zu wirksamer Akzentuierung. Septimenakkordbildungen kommen aber auch durch die nachschlagenden Töne zustande, z. B.:

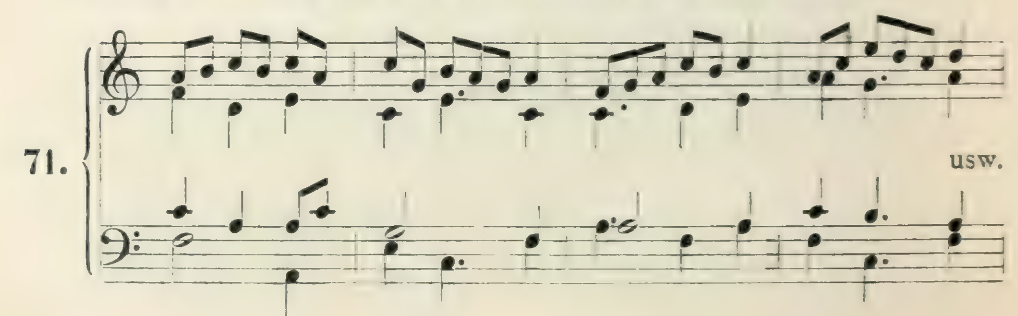
69.


Doch werden Formen dieser Art besser als zufällige Dissonanzen behandelt, von denen wir unten ausführlicher sprechen werden.

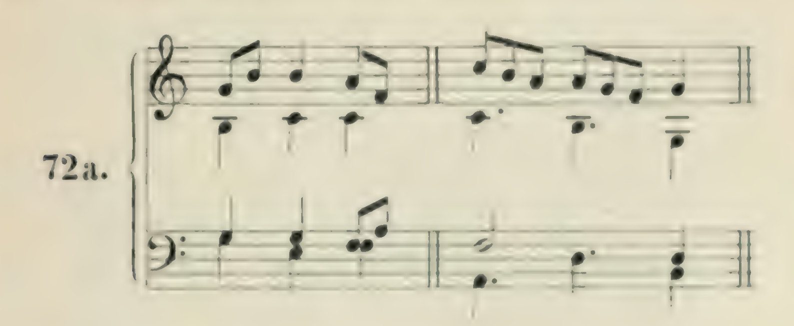
Manchmal wird man imstande sein, die Septimenakkorde mit regelmäßiger Vorbereitung einzuführen:

70.


Häufiger werden sie unvorbereitet eintreten müssen:

71.


Was die *Weiterführung* der Septimenakkorde betrifft (Auflösung), so finden wir außer der zumeist vorkommenden *regelmäßigen* Auflösung (72a) auch die anderen Möglichkeiten in Anwendung, daß (73) die Septime liegen bleibt, oder (74) sich nach oben oder (75) sprungweise nach unten auflöst.



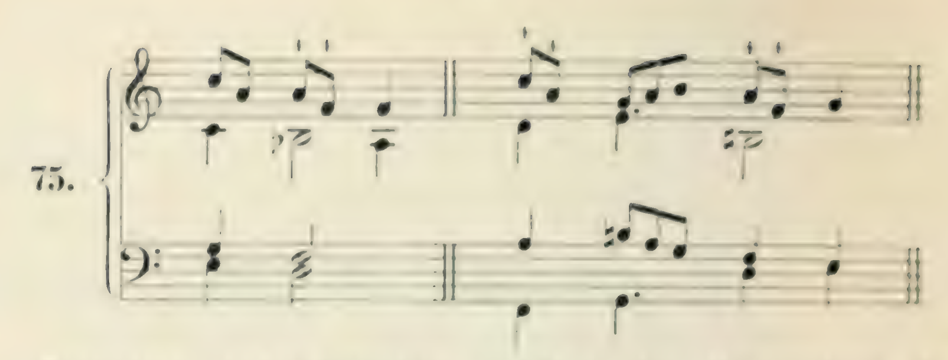
oder mit unterbrochener Auflösung:

72b.

73.

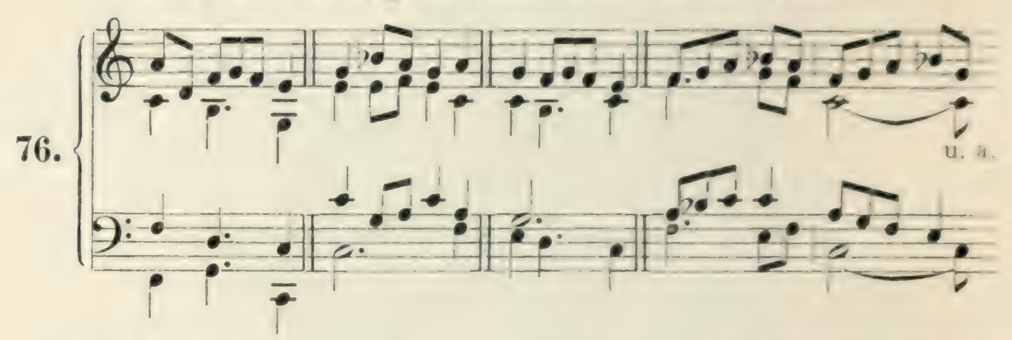
74.

75.



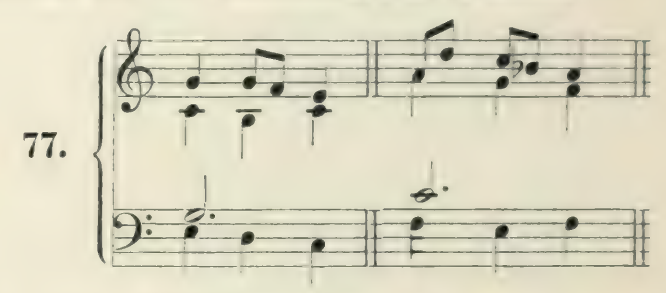
Besondere Aufmerksamkeit gebührt der Verwendung des Domimantseptimenakkords, da dessen Septime leicht eine weniger gute, weiche, wenn nicht gar triviale Wirkung hervorbringt. Dies ist namentlich der Fall, wenn der Akkord in seiner Grundstellung, die Septime im Sopran, auf guter Zeit verwendet wird, was womöglich vermieden werden sollte.

76.



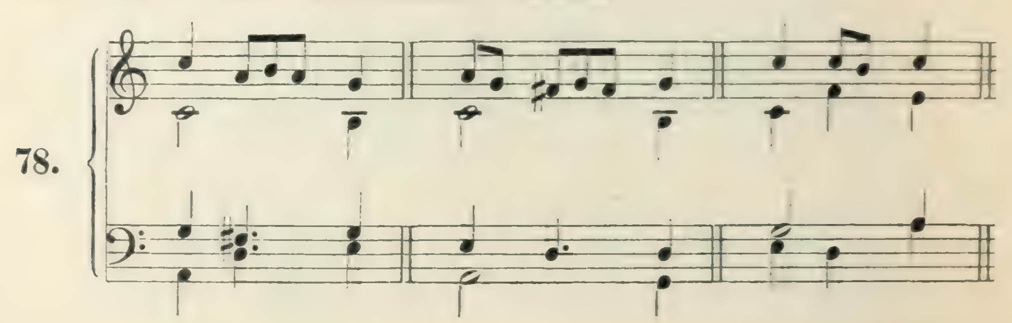
Erträglicher wird die Anwendung, wenn die Septime nur als Durchgangsnote auf der schlechten Zeit erscheint

77.



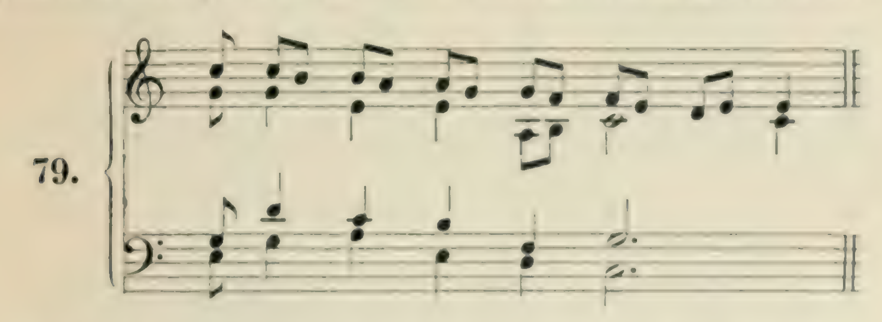
oder sich in einer Mittelstimme befindet

78.



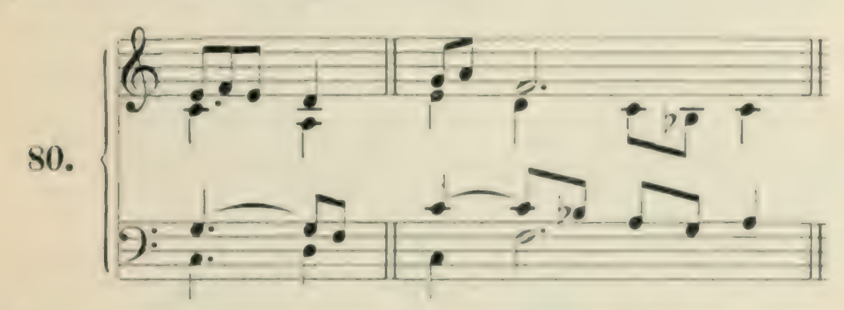
2. Vorhalte: Einzelne Melodietöne werden mit guter Wirkung als Vorhalte behandelt. Die dissonierende Vorhaltsbildung wird dann lebhaft als eine Störung oder Hemmung im Flusse der Harmoniefolgen aufgefaßt und wirkt darum, ähnlich wie die Septimenakkorde, hervorstechend und dadurch akzentbildend:

79.



»Frei eintretende Vorhalte« werden wie die »frei eintretenden« Septimenakkorde (siehe oben) meistens identisch sein mit den unten noch zu behandelnden »Wechselnoten«. Vorhalte bei Kadenzbildungen in den Mittelstimmen werden in der gewohnten Weise angewendet.

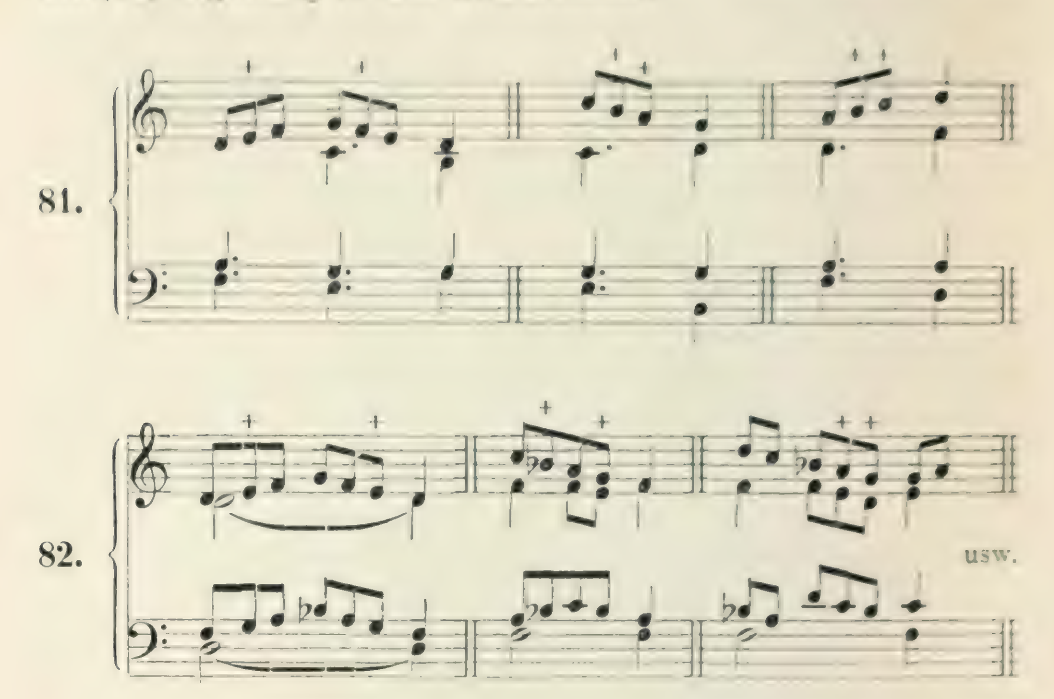
80.



In den beiden Arten von Dissonanzbehandlung, die wir eben besprochen haben, betrachten wir die Dissonanz als Bestandteil der Harmonie, mit welcher sie erklingt. Es bietet sich aber noch eine andere Möglichkeit, welche zur Erzielung einer leichtflüssigen Begleitung, wie zur Hervorhebung der Phrasierung der Melodie nicht selten von Wert ist. Wir können einzelne Melodietöne auch als »harmoniefremde« Töne betrachten, die wegen ihrer meist nur momentanen Erscheinung auf der unbetonten Zeit (die Wechselnoten ausgenommen) so wenig Bedeutung erlangen, daß sie harmonisch nicht direkt berücksichtigt zu werden brauchen. Der leichteren Übersicht halber stellen wir hier die am häufigsten vorkommenden Fälle zusammen, indem wir sie auf einige, aus der Harmonielehre bekannte Typen zurückführen:

1. »Durchgehende Noten«: d. i. eine oder zwei zwischen zwei Konsonanzen stufenweise fortschreitende Dissonanzen.

Sie erscheinen am besten auf der unbetonten Zeit, ohne (81) und mit (82) Begleitung in den Mittelstimmen:



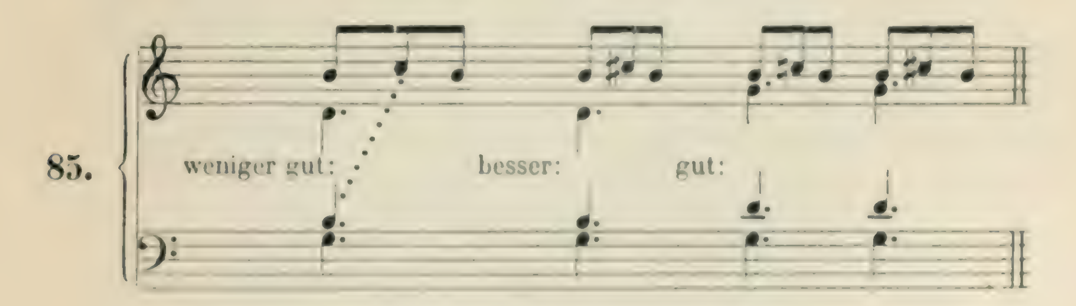
2. »Nebennoten«: sind dissonierende Töne, welche die Konsonanz stufenweise nach oben oder unten verlassen, um sogleich wieder in dieselbe zurückzukehren. Meist auf leichter Zeit. Die gewöhnliche Form:



Sie findet sich aber auch in Formen, die man als eine Zusammenziehung aus zweien auffassen kann:



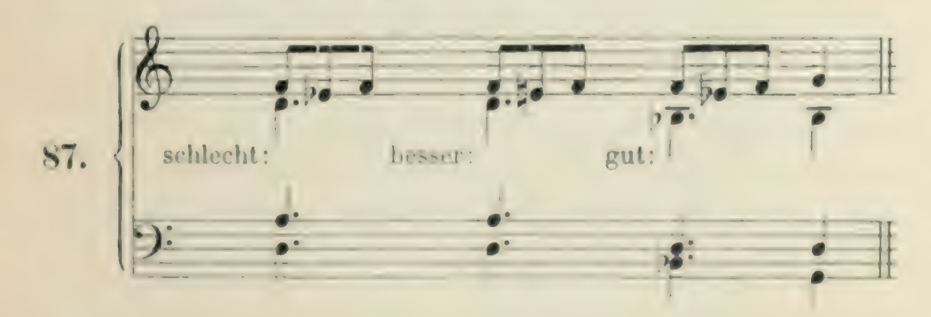
Bei diesen und ähnlichen Zierformen achte man darauf, daß die Ziernote nicht zu anderen Stimmen des betreffenden Akkordes in einen unangenehmen Gegensatz trete. In der Regel wird es gut sein, die durch sie umschriebene Note in den Mittelstimmen ganz zu vermeiden, namentlich wenn sie von der Hauptnote nur um einen Halbtonschritt sich entfernt:



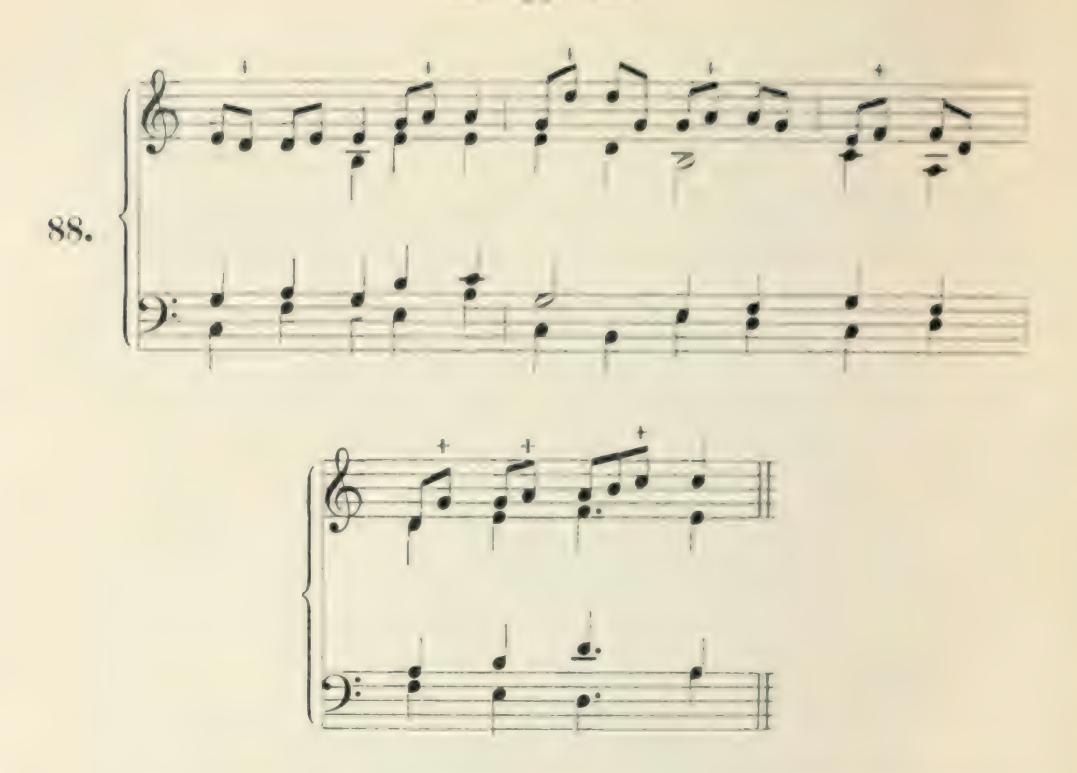
In diesem Falle entsteht selbst durch die Beziehung der Ziernote zum Basse eine unangenehme Wirkung:



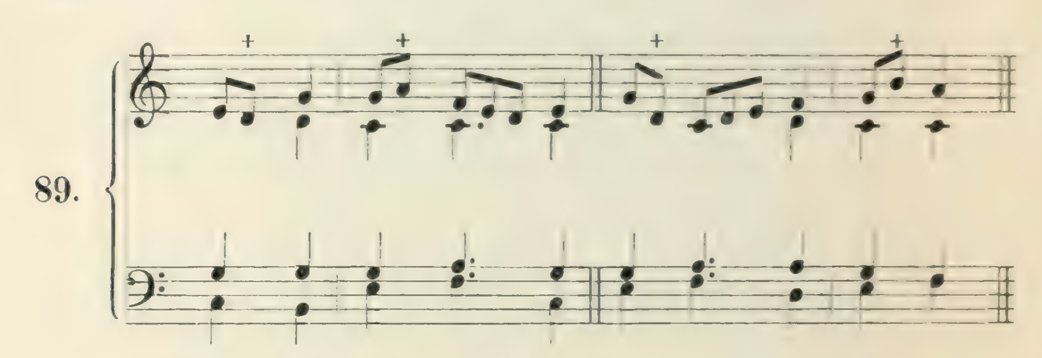
Wendet sich die Nebennote nach unten, darf auch der Alt nicht zu nahe an den Sopran gelegt werden:



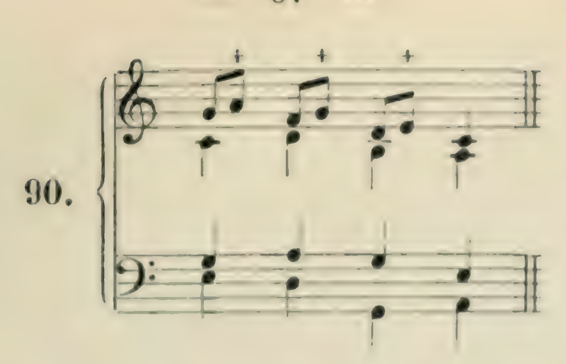
3. »Antizipation«. Wenn die unbetonte Schlußnote einer Neume mit der betonten Anfangsnote der folgenden auf derselben Tonstufe steht, kann sie, obschon sie zu der noch erklingenden Harmonie dissoniert, mit Beziehung zu der gleich folgenden »im Voraus« angeschlagen werden:



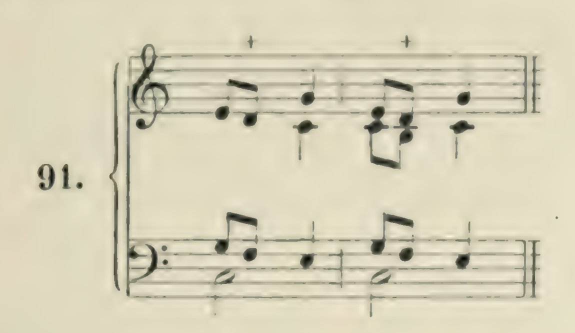
4. »Springende Dissonanzen« sind dissonierende Melodietöne, welche auf schlechter Zeit stehend, entweder mit dem vorhergehenden konsonierenden Melodietone stufenweise verbunden, zum folgenden konsonierenden auf gute Zeit springen; oder von der vorhergehenden Konsonanz abspringend mit der folgenden Konsonanz der guten Zeit stufenweise verbunden sind:



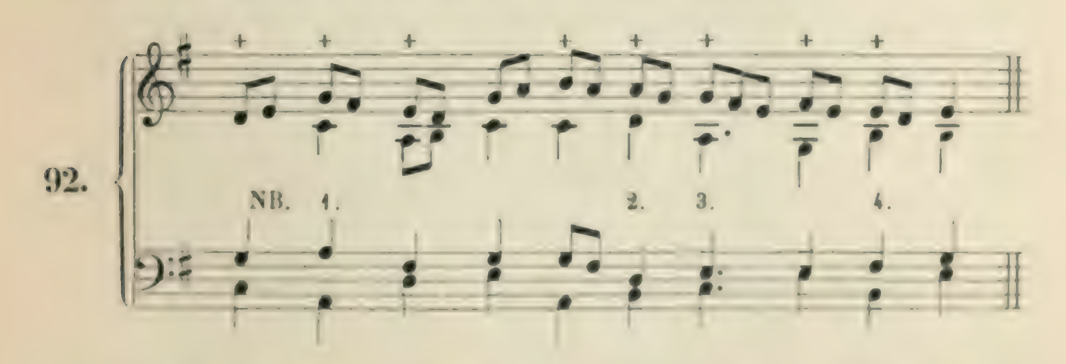
Hier beachte man wieder sehr die oben bei den Nebennoten gemachte Bemerkung, daß die springende Dissonanz zu anderen Akkordtönen nicht in ein unangenehmes Verhältnis komme. Im allgemeinen raten wir bei Verwendung dieser Dissonanzform sehr vorsichtig zu sein, da sie leicht störend wirkt, namentlich wenn man mehrere dieser Art unmittelbar hintereinander bringt.



In manchen Fällen kann die Klangwirkung durch geeignete Begleitungsnoten sehr verbessert werden:



5. »Wechselnoten«. Im Gegensatz zu den vorhergehenden Dissonanzformen treten diese auf der betonten Zeit ein. Stufenweise von oben oder unten kommend gehen sie einer von ihnen verdrängten Akkordnote voran und lösen sich auf der folgenden schlechten Zeit in diese auf. Da sie nicht nur als Dissonanzen, sondern überdies noch durch ihre Stellung auf der guten Zeit besonders auffallen, eignen sie sich bei geschickter Verwendung sehr zu starker Akzentuierung:



Man achte darauf, daß der Auflösungston während des Erklingens der Wechselnote in der übrigen Harmonie nicht, oder höchstens im Basse vorhanden sei:



Man sieht aus dem Beispiel 92 NB. 1, 2, 3 und 4, daß die von uns des leichteren Verständnisses halber in verschiedene Klassen geordneten Fälle sich nicht selten gleichen und verschieden angesehen und benannt wurden. NB. 1, 2 und 3 zum Beispiel könnten wir als frei eintretende Septimenakkorde, 4 als Vorhalt betrachten. Das ist ohne große Bedeutung. Wichtig ist, daß man die angedeuteten Mittel am rechten Orte wirksam anwendet und die beabsichtigte Wirkung erzielt. Vor allem hüte man sich aber vor dem Glauben, der musikalische oder künstlerische Wert einer rhythmischen Begleitung hänge in erster Linie davon ab, daß man von den mannigfachen Arten der Dissonanzbehandlung einen möglichst reichen Gebrauch mache. Vielmehr ist weise Zurückhaltung im Gebrauche dieser nicht selten gefährlichen Mittel nicht genug zu empfehlen. Immer halte man sich die großen künstlerischen und praktischen Gesichtspunkte vor Augen: Klarheit, Natürlichkeit, innere Verwandtschaft mit der Melodie, leichter Fluß, Unterordung unter den Gesang, Wohlklang, leichte Spielbarkeit: das sind die Haupteigenschaften einer guten Begleitung im allgemeinen und einer guten Choralbegleitung im besonderen. Nach dieser muß man von Anfang an und überall streben.

Auf ein rein äußeres Mittel der Phrasierung durch Abheben aller oder der Mehrzahl von Stimmen haben wir schon hingewiesen. (Siehe Seite 56). Es dürfte jedoch nur selten und nur bei Stellen in Anwendung kommen, bei welchen es sich entweder um energische Unterstützung der Sänger, oder um eine sehr starke und vorübergehende Hervorhebung einzelner Akzente handelt.

Nicht minder wirksam, dabei weniger störend und gewaltsam ist die Unterstützung der rhythmischen Begleitung durch gelegentliche Pedaleinsätze.

Bedient sich der Organist bei der Begleitung des Pedales mit

einem oder einigen, wenn auch nur zarten 16′ Registern, so wird dieser 16′ Baßton sich immer mehr bemerkbar machen als die übrigen Stimmen. Aus diesem Grunde wende man im allgemeinen der Baßführung eine besondere Aufmerksamkeit zu! Man vermeide aber auch, daß der 16′ Baßton aufdringlich werde und den Zuhörer ermüde, besonders wo, wie in vielen Fällen, brauchbare, d. h. schnell ansprechende, leise Bässe von dieser Größe fehlen. Dem Übelstande begegnet man auf einfache Weise durch eine passende Unterbrechung des 16′ Basses, sei es, daß man häufig nur dreistimmig spielt, sei es, daß man bei vierstimmigem Satze das Pedal, bzw. den 16′ Ton aussetzt. Diese Unterbrechung des Pedalspieles hat dann zur Folge, daß die neuerdings erfolgenden Einsätze desselben stark zu Gehör kommen, demnach behutsam eingeführt werden müssen, aber auch sehr wirkungsvoll dann gerade eingeführt werden, wenn es gilt, einen Akzent hervorzuheben. Wir geben hier ein Beispiel und verweisen auf unsere schon öfters zitierten »Ausgew. Choralmessen«, woselbst der Pedalsatz genau angegeben wurde.



Anmerkung. Die »rhythmische Begleitung« hat, wie man bald bei den Übungen erkennt, eine nicht unbedeutende Einschränkung der freien Akkordwahl zur Folge. Da wäre es manchmal ein willkommener Ausweg über die eine oder andere sonst verbotene Quintenparallele hinweg zu Akkorden zu gelangen, welche für eine Stelle besonders wünschenswert erscheinen. Es gibt nun auch Theoretiker in neuerer Zeit, welche, wie für die moderne Musik.

so für die Choralbegleitung das Verbot der Quintenparallelen ganz oder großenteils aufheben; andere, unter den Kirchenmusikern wohl die Mehrzahl, welche es ebenso strenge, wie seit alters für den reinen A-capella-Gesangsatz üblich war, auch für unsere Zwecke aufrecht erhalten wollen. Für den Lehrer wird die letztgenannte Richtung beim Unterricht ohne Zweifel die bequemere sein, da er sich der Aufgabe überhoben sieht, den Schülern klar zu machen, welche dieser Parallelen man gestatten könne und welche verboten bleiben müssen. Man kann auch geltend machen, es liege insofern kein Grund vor, von dem alten Verfahren abzuweichen, als man auch ohne dies auskommen könne, was ja richtig ist. Findige Köpfe werden aber bald entgegenhalten, der Grund des Verbotes — die üble Klangwirkung solcher Parallelen — sei bei verschiedenen Gelegenheiten oft sehr wenig, oft gar nicht zutreffend und so manche theoretisch richtige Stellen klingen härter und unangenehmer, als wenn man sich statt ihrer einer Akkordfolge mit Quintenparallelen bedienen würde.

Wir wollen an der Hand einiger Beispiele kurz unsere Meinung und zwar ausschließlich mit Beziehung auf unseren Gegenstand darlegen.

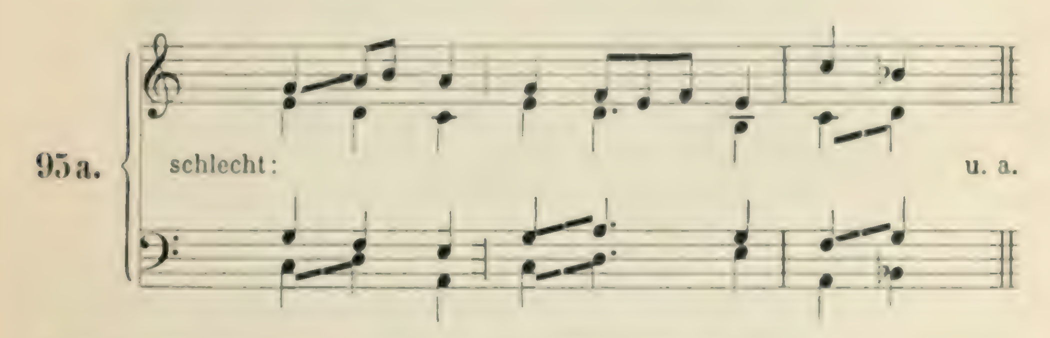
Wenn wir auch unsere Choralbegleitung im großen und ganzen nach Art des vierstimmigen Gesangssatzes für die Übungen und selbst für die praktische Verwendung anlegen, so besteht doch zwischen beiden Satzformen ein wesentlicher Unterschied. Der A-capella-Gesangssatz alten Stiles ist eine in sich geschlossene selbständige Kunstform und soll als solche und durch sich allein, oder wenn er begleitet wird, in erster Linie durch sich und die ihm eigenen Kunstmittel wirken. Eines der wichtigsten davon ist die selbständige (kontrapunktische) Behandlung der einzelnen Singstimmen, darum weil diese bei der Ausführung nicht nur in den meisten Fällen verschiedene Klangfarben erhalten, sondern weil sie stets von den musikalisch selbständig und ganz individuell wirksamen Sängern als in sich abgeschlossene und so zu den anderen Stimmen sehr energisch in Gegensatz tretende Melodien hervorgebracht werden. Das macht eine große Genauigkeit und Vorsicht notwendig sowohl in der melodischen als in der harmonischen Behandlung der Stimmführung, da alles Gute und minder Gute sehr deutlich zu Gehör gebracht wird.

Anders bei einer Choralbegleitung auf der Orgel. Während ein selbständiger, mehrstimmiger Gesangssatz immer vorherrschend kontrapunktische Stimmführung sucht, ist unsere Begleitung rein harmonisch-rhythmischer Art. Im Gegensatz zum selbständigen Gesangschore tritt sie naturgemäß vor der Melodie stark zurück und läßt dieser den Vorrang; von den einzelnen Stimmen tritt bei korrekter Ausführung keine vor der anderen in den Vordergrund, wollen wir von dem Übergewicht absehen, welches Sopran und Baß infolge ihrer Stellung über die anderen Stimmen zukommt, die aber bei der Ausführung mit Gesang auch wieder zurückgedrängt werden. Endlich besteht ein bemerkenswerter Gegensatz in der Bewegung, welche hier im allgemeinen viel rascher, gleitender, flüchtiger sein wird als beim A-capella-Gesang und in der großen Anzahl von Neben- und Ziernoten der Choralharmonie, welche sich namentlich unter Voraussetzung der »rhythmischen« Begleitung ergeben und der Begleitungsart zum guten Teil ein eigentümliches Gepräge verleihen, darin bestehend, daß die Harmonien als solche auf den verschiedenen Zeiten (betont, unbetont) nach dem freien Wechsel des Choralrhythmus ganz verschieden, bald mehr (auf der schweren Zeit) bald weniger (auf der leichten) wirksam werden.

Diese wesentlichen Unterschiede berechtigen uns im allgemeinen zu größerer Freiheit der Stimmführung bei der Choralbegleitung; oder wir können sagen, der Umstand, daß manche stilistischen oder grammatikalen Unebenheiten und selbst Fehler für den Gesamteindruck bei der gut gespielten Choralbegleitung verschwinden oder doch sehr zurücktreten — jedenfalls nicht unangenehm stören — gibt uns die Möglichkeit, die Rücksicht auf die anderen, höheren Gesichtspunkte einer guten Begleitung, Verschmelzung mit dem Gesang zur möglichsten Einheit, Rhythmik, musikalische Ausdrucksfähigkeit weit mehr in den Vordergrund treten zu lassen, als es sonst bei einer, nach den strengen Regeln des alten Gesangssatzes geschriebenen Harmonisation möglich wäre. Im Hinblick auf den hohen musikalischen Wert dieser Rücksichten und soweit diese es erfordern, räumen wir **eine größere Freiheit ein, als sonst »in guter Schule« üblich ist.**

Auf die Frage der Quintenparallelen angewandt, ergeben diese Erwägungen praktisch ungefähr folgende Unterscheidungen:

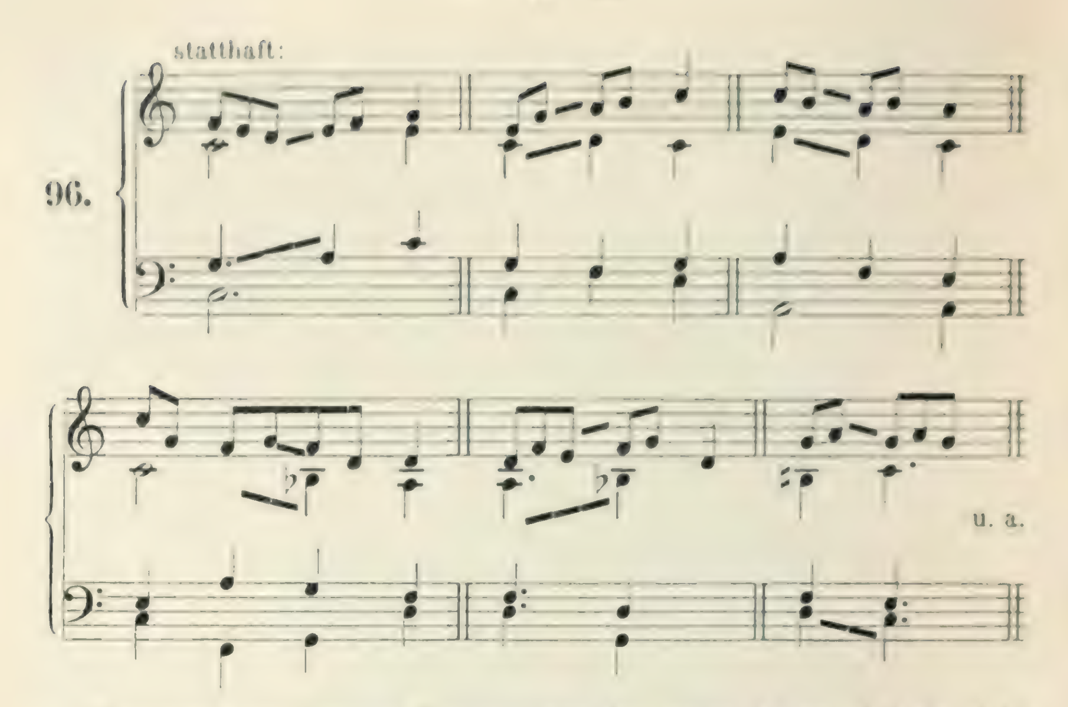
1. Quintenfortschreitungen von Grundton und Quinte zu denselben Intervallen eines anderen Drei- oder Vierklanges, der nur um eine große Sekunde von dem vorhergehenden entfernt ist, wirken am stärksten als solche. Da die Gründe, welche manchmal in weltlicher Musik zu solchen Mitteln besonderen Effektes wegen raten, hier nicht vorhanden sind, könnten sie als statthaft nur in Frage kommen, wenn sich einerseits ein anderer, natürlicher Ausweg nicht leicht böte, anderseits ihr Auftreten durch günstige Umstände möglichst verdeckt wird. Letzteres ist der Fall, wenn eine interessante Klangwirkung der betreffenden Stelle die Aufmerksamkeit ablenkt:



Etwas besser weil durch die liegende Septime gedeckt:



Noch besser, wenn derlei Fortschreitungen gebildet werden durch Neben- oder Ziernoten von der schlechten zur guten Zeit:



Manchmal verschwinden Quintenfolgen der ersten Art so, daß sie nicht sehr auffallen und infolgedessen passieren können:



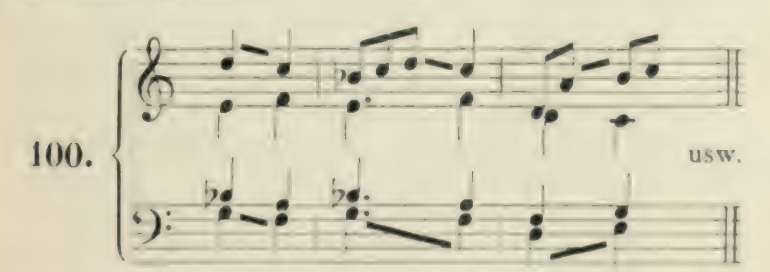
2. Sind die Akkorde, zwischen welchen die beschriebenen Parallelen stattfinden, nur um einen Halbtonschritt voneinander entfernt, ist die Wirkung wieder weniger störend und die Fortschreitung unter Umständen zu gestatten:



3. Ebenso wird die Quintenwirkung schwächer und die Anwendung der Parallelen statthafter, wenn die fraglichen Akkorde mehr als um einen Ganzton voneinander liegen:



4. Handelt es sich um eine Fortschreitung von Grundton und Quinte eines Dreiklanges zur Terz und Septime eines Vierklanges oder umgekehrt, ist die Wirkung sehr gemildert und werden solche Parallelen von manchen Theoretikern schlechthin gestattet:



5. Die Fortschreitung von der reinen zur verminderten Quinte und umgekehrt ist an sich statthaft.

Ist die leichte fließende Bewegung der Choralbegleitung ein Grund in der Stimmführung größere Freiheit zu gestatten, wird sie umgekehrt manchmal zur Ursache, daß durch Zwischennoten verkleidete Quintenparallelen, welche in einem langsam vorgetragenen Gesangssatze verschwunden wären, stärker und mitunter sogar unangenehm bemerkbar werden und daher vorsichtiger zu behandeln sind. So klingen die folgenden Quinten, weil auf guter Zeit stehend, obschon durch zwei Zwischennoten getrennt, stark durch:



Es gibt dann wieder Fälle, bei denen gerade diese durch derlei Klangschärfen markierte Folgen sehr gut zur Akzentuierung verwendet werden können:

102.



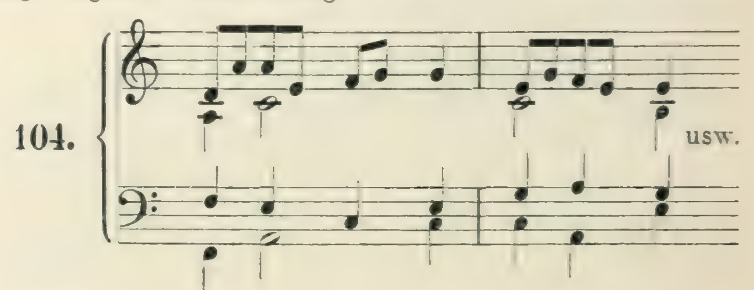
Anmerkung 2. Offene Oktavenparallelen sind noch schwieriger zu behandeln als die Quintenparallelen, da sie meist als Klangfehler deutlich hervortreten. Immerhin kann es Fälle geben, in denen sie bei flüchtiger Orgelbegleitung bis zu dem Grade verschwinden, daß sie bestimmter Gründe wegen statthaft erscheinen. Es wird dies dann der Fall sein, wenn sie zwischen einer Mittel- und der Außenstimme und von der schlechten zur guten Zeit mittels Neben- und Ziernoten gebildet werden:

103.



Wie leicht indes solche Fortschreitungen in der Regel vermieden werden können zeigt folgende Verbesserung:

104.



Mit diesen Bemerkungen sind wir, um es zum Schlusse ausdrücklich hervorzuheben, weit entfernt, einen recht freien Gebrauch der hier besprochenen, sonst im reinem Satz verbotenen Parallelen zu empfehlen. Im Gegenteil, wir warnen davor und möchten denselben ausdrücklich auf jene Fälle beschränkt wissen, in denen die erwähnten Parallelen wirklich im Interesse einer flotten rhythmischen Begleitung als geraten oder wenigstens als das geringere klangliche Übel erscheinen.

Ähnliches gilt vom Gebrauch der mannigfachen Dissonanzen, den wir oben gezeigt haben. Die vorherrschende Stellung gebührt den reinen Dreiklangsharmonien. Alles andere kommt in zweiter Linie in Betracht und je auffallender eine dissonierende Harmonie in ihrer Wirkung erscheint, um so mehr muß ihre Wahl an der Stelle ihres Auftretens musikalisch motiviert sein. Eine der kirchlichen Liturgie würdige Choralbegleitung darf kein Sammelsurium harmonischer Merkwürdigkeiten, sie soll eine der ehrwürdigen Choralmelodie möglichst verwandte, an Einfachheit, Natürlichkeit, Gehalt und Kunst ebenbürtige, dabei dienende Schwester sein. Das kann nicht oft und eindringlich genug hervorgehoben werden.

---

16. Kapitel.

Gewöhnliche Form der rhythmischen Begleitung.

Man wähle zur Bearbeitung zunächst Melodien, welche nicht zu neumenreich sind und auch sonst keine besonderen Schwierigkeiten bieten. Es dürfte nicht unzweckmäßig sein, zunächst solche zu nehmen, welche schon bei den Vorübungen zu den verschiedenen Aufgaben verwendet und am Ende unserer Bemerkungen zu den einzelnen Kirchentonarten angeführt wurden. Die Schüler sind sich über deren allgemeine harmonische Grundlagen schon klarer als bei ganz neuen Melodien. Rein syllabische Gesänge bleiben vorderhand ausgeschlossen; ebenso die größeren Gradualmelodien und ähnliche sehr weitläufige Gesänge. Wir werden über diese Arten in den folgenden Kapiteln noch einige besondere Bemerkungen zu machen haben.

Die Arbeiten werden wiederum zunächst schriftlich gemacht. Wo es angeht, versuche man auch für eine Melodie oder doch für einzelne Teile derselben mehrere Lösungen zu finden.

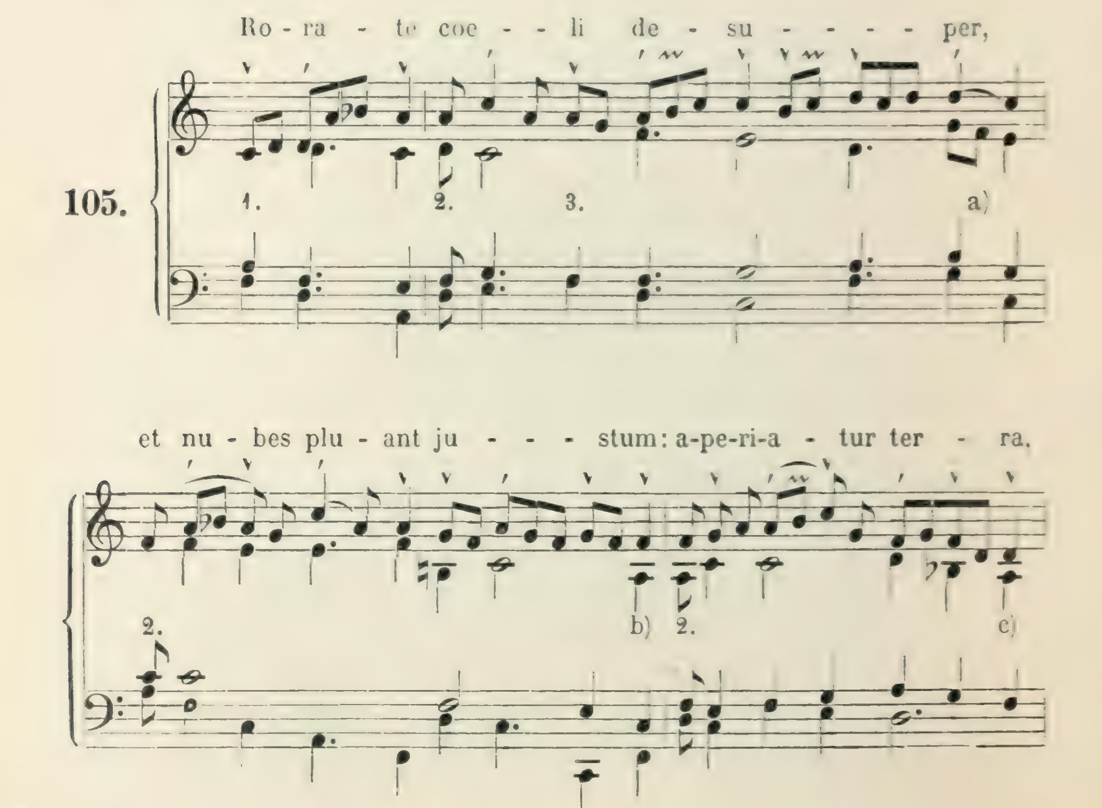
Der schriftlichen Bearbeitung folgt alsbald der Versuch, dieselbe Melodie am Klavier (Orgel) von Choralnotation zu begleiten und dabei, doch ohne Übereilung, nach und nach jenes Tempo zu erreichen, welches für den Gesang erforderlich ist.

Ratsam ist, wie schon bemerkt, die Akzentuirung der Melodien vorher auf dem Papier genau anzugeben.

Hat man eine Melodie in die Achtelnotation übertragen, dann mache man sich den Gang der Harmonien im großen und ganzen klar, und achte insbesondere auf die Ganz- und Halbschlüsse, welche sich im Verlauf der Melodie ergeben.

Schließlich setze man die Akkorde nach den oben entwickelten Grundsätzen, nach welchen der Harmoniewechsel auf den Beginn der Neumen, bzw. auf die hervorragenden Akzente verlegt und damit die Melodiephrasierung auch auf die Begleitung übertragen wird.

Wir geben im folgenden einige Beispiele und bemerken zu denselben:





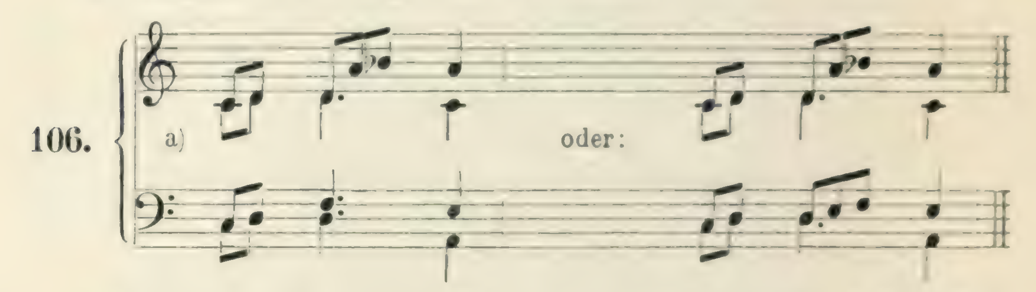
1. Man beachte zunächst die Kadenzbildungen der Melodie bei a) b) c) und d). Über die Schlußkadenz d) haben wir nach unseren Ausführungen in Kapitel 3, Beispiel 2 nichts mehr zu sagen. Bezüglich der anderen Kadenzen ist zunächst von Wichtigkeit, daß ihre Harmonie mit der Kadenzbildung der Melodie nicht in Gegensatz trete, diese nicht vergewaltige, vielmehr möglichst natürlich, d. h. im Sinne der melodischen Kadenz ausgeführt werde. Diese Kadenzmodulation ist manchmal zweideutig und es bleibt dann die Wahl der Harmonien dem Organisten frei; meistens aber, oder doch sehr häufig, ist sie in der Melodie klar ausgesprochen und muß dann harmonisch berücksichtigt werden. In vorliegendem Beispiel ergibt sich die entsprechendste Harmonie für die Schlüsse bei a) b) und c) sehr leicht aus der Melodie. Bei a): Kadenz der Melodie nach *c*; Harmonie ebenfalls Kadenz in *c-dur*. Bei b): Melodie nach *f*; Harmonie am natürlichsten ebenfalls Kadenz nach *f-dur*. Bei c): Melodie und Harmonie am natürlichsten nach *d-moll*. Bei a) wird z. B. eine Kadenz in *a-moll* zwar möglich sein, aber gezwungen klingen. Ebenso bei b) eine Kadenz in *d-moll*. Bei c) wäre ein Trugschluß in *b-dur* (*g-moll*) möglich und man könnte zu seinen Gunsten geltend machen, daß durch die Vermeidung von *d-moll* bei c) die nahe Schlußbildung bei d), welche auf *d-moll* erfolgen muß, und der letzte Satz: *et germinet salvatorem*, in welchem *d-moll* sehr vorherrscht, eine größere Wirkung erhielten, wenn *d-moll* bei c) durch einen anderen Schlußakkord ersetzt würde. Immerhin wird sich *d-moll* bei c), weil am natürlichsten, gut, um nicht zu sagen, besser machen als die anderen Möglichkeiten.

Man merke sich schon hier nach dem Gesagten einen wichtigen Gesichtspunkt für die gute Anordnung der Akkordfolge: Neben dem Grundsatze größtmöglicher »Natürlichkeit« und »Anpassung an die Melodie« ist es von Bedeutung, daß die im Verlaufe eines Satzes sich ergebenden Kadenzbildungen auch untereinander in ein gutes Verhältnis gebracht werden, namentlich,

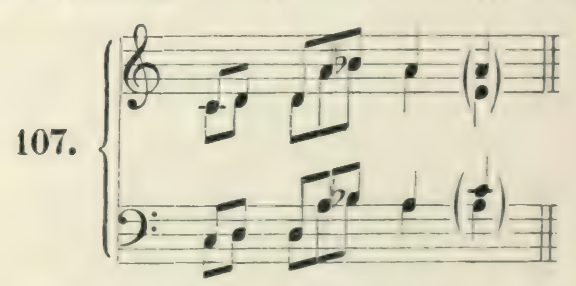
wenn sie sich in kurzen Abständen folgen. Man achte alsdann auf eine angemessene Abwechslung, insbesondere, wenn die Sätze unter sich harmonisch nicht sehr verschieden sind. Ist das aber der Fall, so können auch die Schlüsse, ohne unangenehm aufzufallen, sich wieder mehr gleichen.

Es ist in der Regel von guter Wirkung, die Harmonie des folgenden Teiles zu dem vorhergehenden Schlusse in einen gewissen Gegensatz zu bringen, wo dies auf einfache Weise geschehen kann. Vgl. nach dem energischen Schluß bei a) in *c-dur* die Rückkehr der Harmonie nach *f-dur*, bei b) nach Schluß in *f-dur* Fortsetzung über *d-moll* nach *c-dur* u. a.

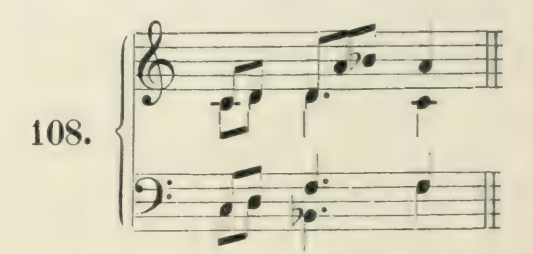
2. Vergleiche die folgenden Varianten:



a begleitet die ersten Töne *unisono*, was wir bei solchen Einsätzen gerne gestatten; doch nicht auf eine größere Strecke, weil dann die Begleitung dürftig und aufdringlich zugleich wirkt.



Beispiel 108 scheint darum an dieser Stelle weniger geeignet, weil das gleich am Anfang so stark auftretende *b-dur* den Charakter des ersten Tones ohne Not abschwächt:



3. Die unbetonten Auftaktnoten werden von einigen Organisten ohne Harmonie gespielt. Es kann dies manchmal mit gutem

Erfolg geschehen, dann aber besonders, wenn zwischen dem einstimmigen Einsatz und der folgenden mehrstimmigen Harmonie kein unangehmer Gegensatz entsteht. Darum scheinen uns die Beispiele bei 109b besser als bei 109a

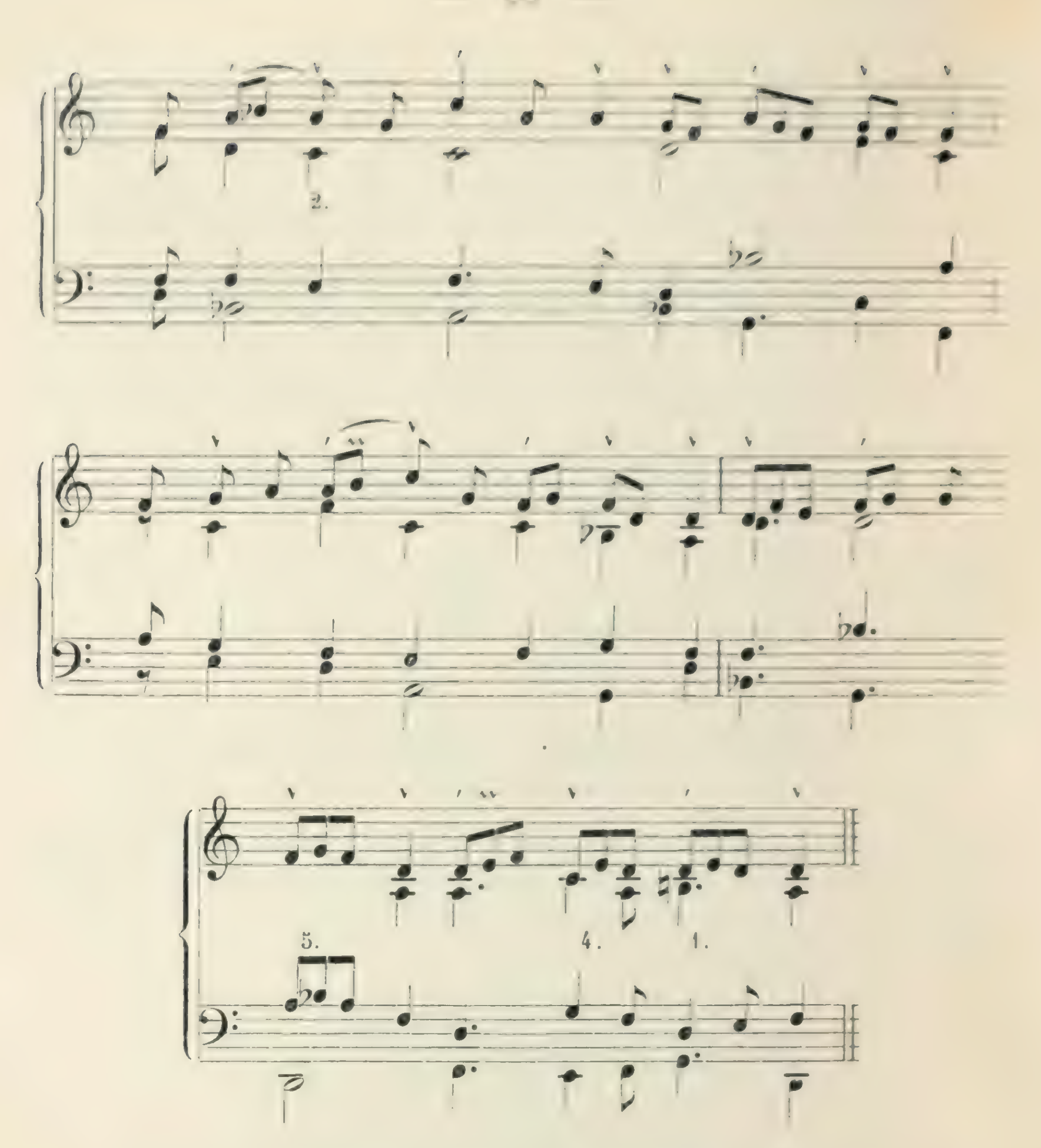


4. Für weniger geübte Sänger dürfte es sich empfehlen, nach *coeli* eine richtige Atempause zu machen. Es werden dann die beiden Noten der Clivis gedehnt und passend je einen eigenen Akkord erhalten:



Die folgende Nr. 111 bietet eine zweite Bearbeitung derselben Melodie.





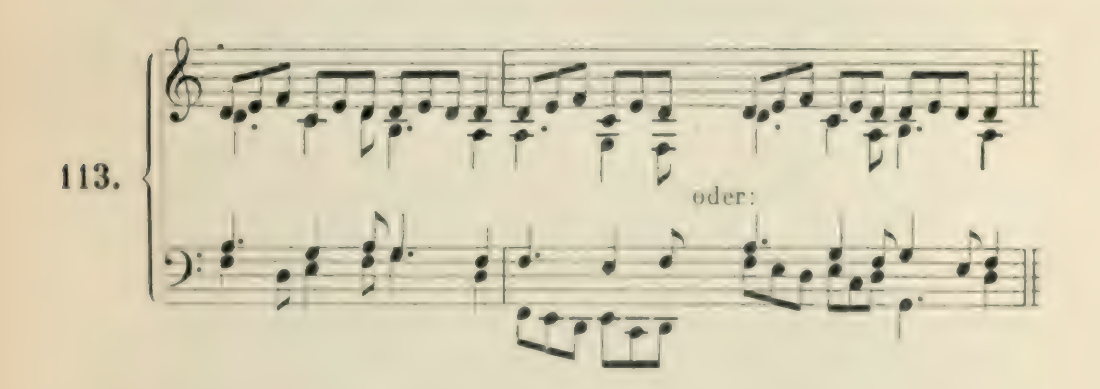
Bei dieser Ausführung kamen die Akkorde mit 7 mehr in Verwendung. Gleichwohl wurde die Kadenz am Ende des Satzes bei 1 mit Rücksicht auf die Tonalität über *g-dur* geführt.

2. wurde zweimal der Dominantseptimen-Akkord mit Septime in Mittelstimme bzw. Baß angewendet, was ebensogut hätte vermieden werden können, in solcher Anwendung aber statthaft und an der zweiten Stelle bei Verwendung des Sekundakkordes recht wirksam ist.

3. Vergleiche die folgenden Varianten mit einem stark wirkenden Quartsextakkorde. Dieser Effekt bezieht sich nicht nur auf die Kadenz, welche er sehr energisch macht, sondern auch auf die Akzentuierung der Stelle, die durch denselben hervorgehoben wird.

112. 

4. Nachschlagende Noten in einer oder in mehreren Stimmen auf schlechter Zeit stören den Rhythmus nicht, bzw. wirken nicht akzentbildend, wenn auf der folgenden guten Zeit ein akzentbildender Akkordwechsel eintritt. Sie werden oft passend dazu verwendet, sonst schwer vermeidliche Härten in der Harmonie etwas zu mildern. (Siehe oben Seite 58.)

113. 

5. Vergleiche die beiden Varianten mit der Stelle, welche in Nr. 111 mit 5 und 4 bezeichnet ist; bei NB. wurde ? gewählt und zwar der Septime wegen, obgleich an dieser Stelle, da die Septime nur sehr flüchtig und auf schlechter Zeit erscheint, auch *h* statthaft gewesen wäre:

114. 

oder:



Nr. 115 zeigt eine Begleitung derselben Melodie, welche auf die Phrasierung keinerlei Rücksicht nimmt. Es ist von Interesse, dieselbe auf der Orgel mit den beiden vorhergehenden zu vergleichen. Der Vergleich wird dazu dienen, den großen Vorzug zu beleuchten, welcher der »rhythmischen Begleitung« als solcher eigen ist:

115.

Das folgende Beispiel ist dem dritten Ton entnommen. Hier verlangen gleich die ersten Worte eine verschiedene Rhythmisierung

und dem entsprechend eine verschiedene Begleitung, je nachdem man der Schule von D. Mocquereau (vgl. Johners Choralschule S. 34 f.) oder der deutschen Akzentbehandlung folgt. Wir halten uns an die letztere, geben aber in der Fußnote[1] eine der Schule von Solesmes entsprechende Harmonisation:





Wir bemerken dazu:

1. Die zahlreichen Kadenzen der Melodie sind für die harmonische Behandlung nicht ohne Schwierigkeit. Bei a) wird der Schluß auf *b-dur* am natürlichsten sein. Die Kadenzen bei b) sind dreimal dieselben; am besten auf *f-dur*. Einige andere Möglichkeiten:

117. 

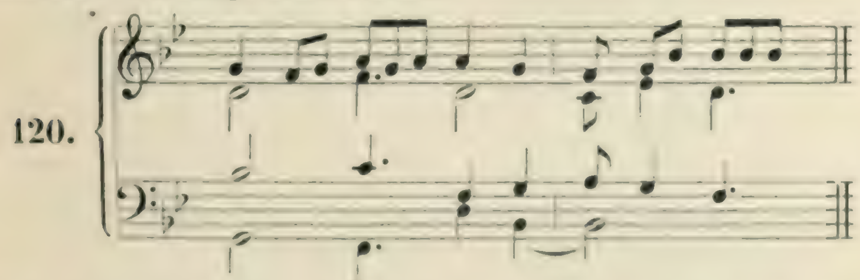
Die Kadenzen über den Dominantseptimenakkord lehnen wir als nicht diatonisch und des zu weichlichen Klanges wegen ab:

118. 

Ebenso die folgende Schlußbildung über den verminderten Sextakkord:

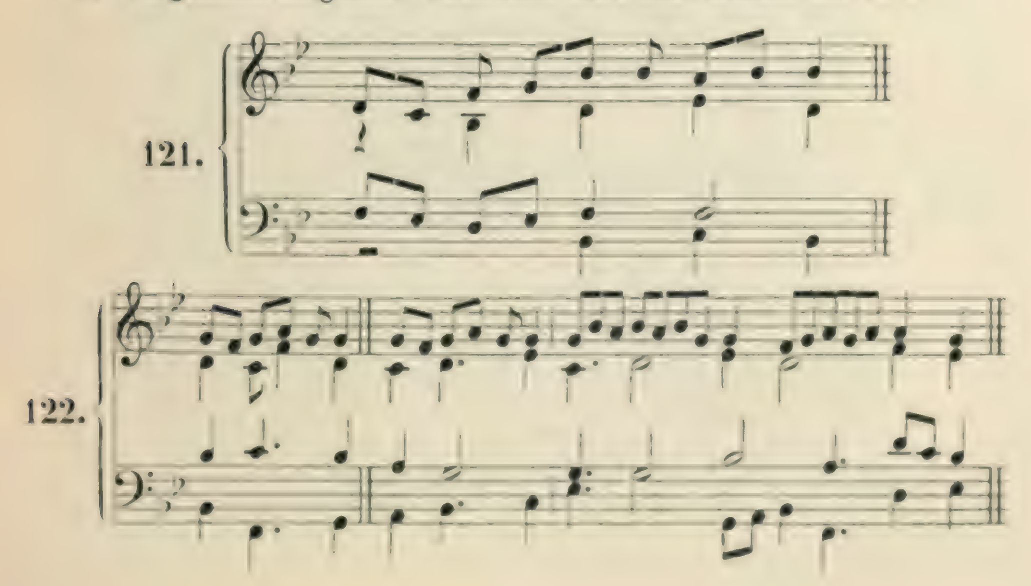


Der Schluß auf *g* (c) kommt ebenfalls dreimal vor. Das erstemal, wo er von mehr nebensächlicher Bedeutung ist, haben wir zur Begleitung *es-dur* gewählt, welches nicht recht zur Ruhe kommen läßt; das zweitemal nach etwas längerer Phrase *g-moll*. Wollte man auch hier dieselbe Wirkung erzielen, was ganz gerechtfertigt wäre, könnte man mit *g-moll* als Sextakkord die abschließende Wirkung abschwächen:



Bei d) ist der Schluß auf *f* der beste; möglich wäre auch *d-moll*.

2. Vergleiche folgende Varianten mit den Stellen in 116:





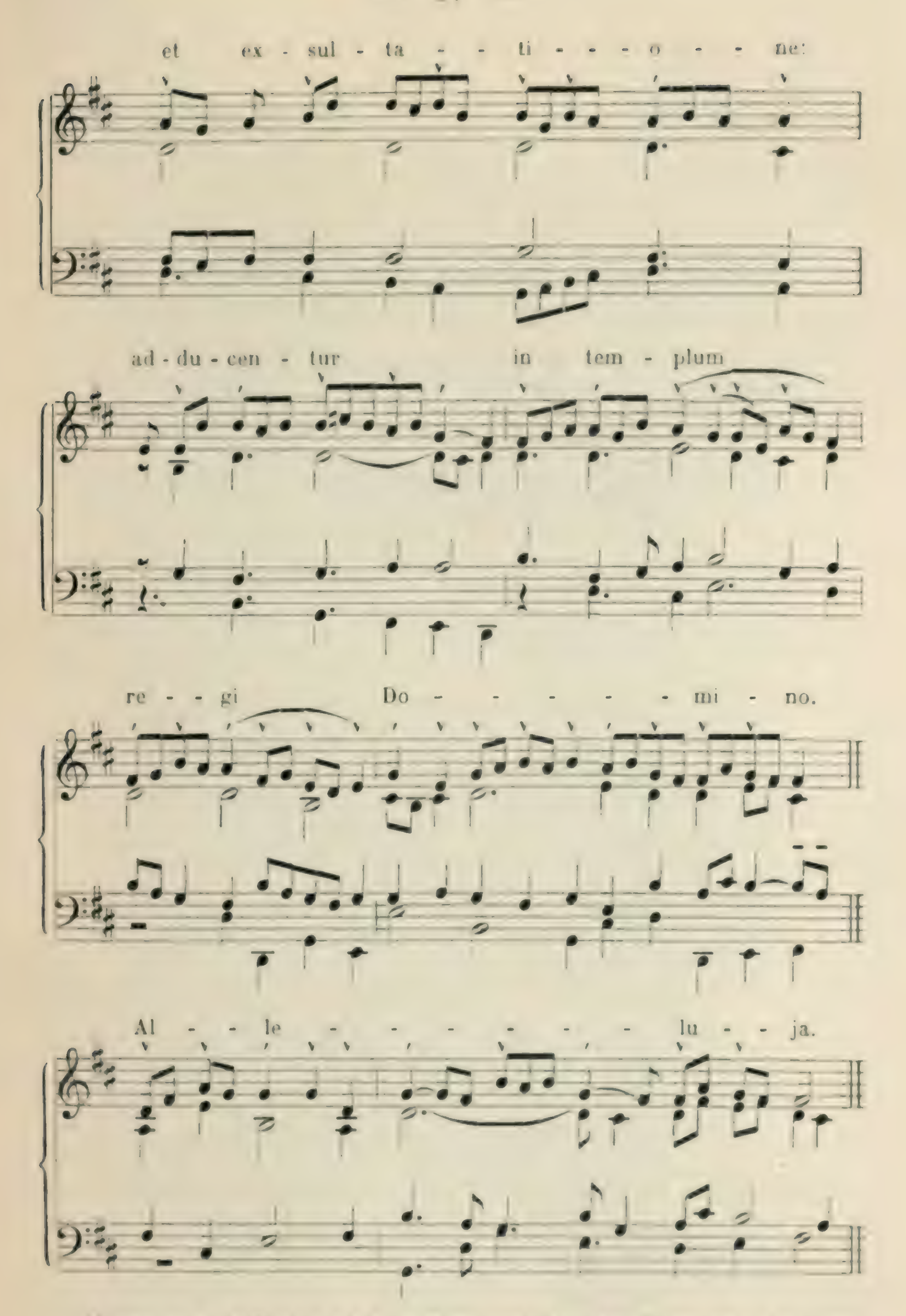
Das folgende Beispiel ist das Offertorium: *Afferentur* im vierten Ton.

125.

Af-fe - ren-tur re - gi vir - gi - nes:

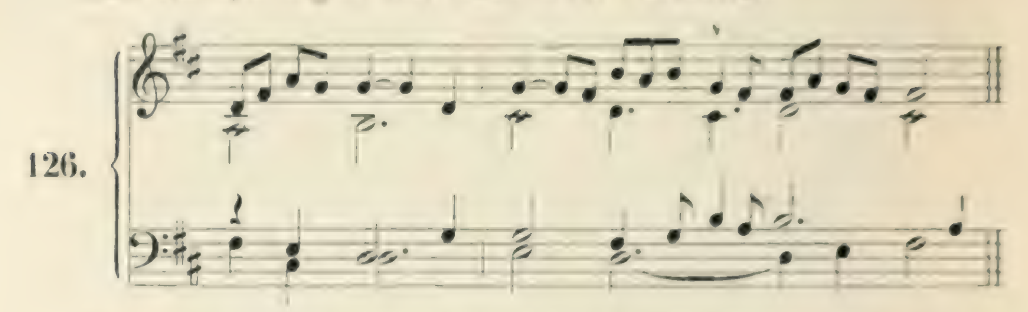
pro - xi - mae e - jus

af - fe - ren - tur ti - bi in lae - ti - ti - a

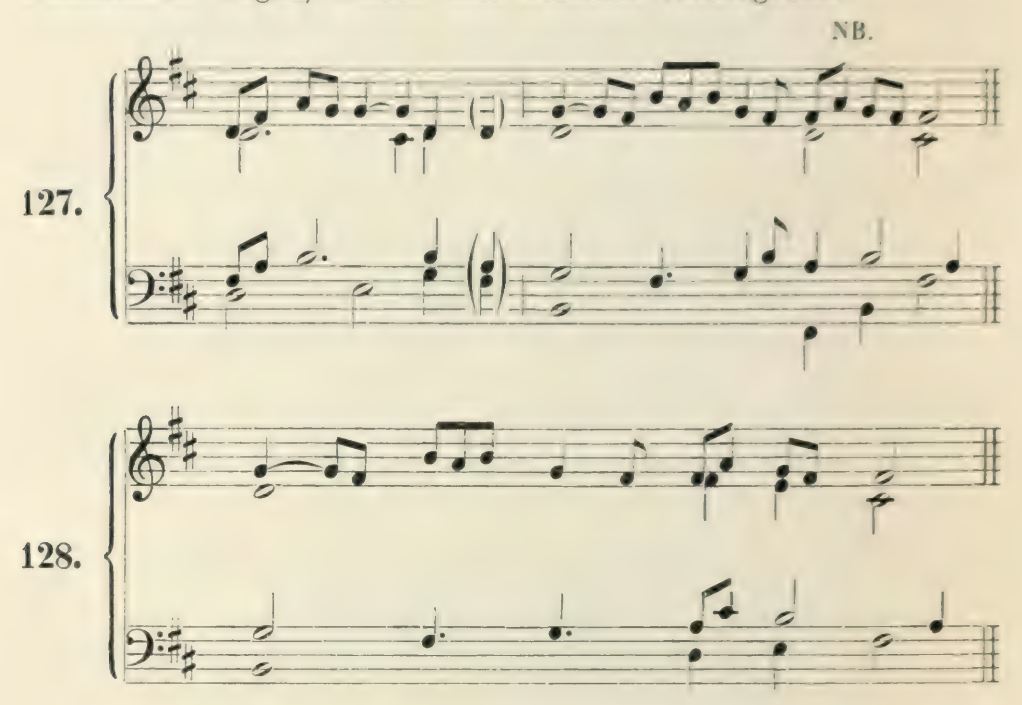


Frage: wo befinden sich in der vorstehenden Harmonie Quinten- und Oktavenparallelen und aus welchen Gründen können dieselben geduldet werden?

Zum *Alleluja* folgen hier noch zwei Varianten:



Bei der folgenden klingt die Stelle bei NB. etwas matt der beiden Sextakkorde wegen, welche dem Schlusse vorhergehen.



Es leuchtet ein, daß gerade bei diesen Arbeiten dem Lehrer eine wichtige Aufgabe zufällt. Bei den mancherlei Möglichkeiten für die Begleitung derselben Stelle ist es seine Sache, den Schüler auf Vor- und Nachteile der einzelnen Lösungen aufmerksam zu machen, eine Aufgabe, die nicht leicht durch andere Hilfsmittel ersetzt werden kann. Für den Selbstunterricht empfehlen wir, erst solche Melodien zu bearbeiten, für welche man gut geschriebene harmonisierte Beispiele zur Hand hat. Diese benütze man, die eigene Arbeit zu vergleichen und zu beurteilen.

17. Kapitel.

Die syllabischen Gesänge.

Die syllabischen wie die reich melismatischen Gesänge weichen von der gewöhnlichen Art der Begleitung etwas ab, weshalb wir hier und im folgenden Kapitel über deren Harmonisation noch einige Fingerzeige geben.

Über die rhythmische Behandlung der syllabischen Gesänge s. Johner, S. 28 ff. Mehr noch als bei den Arbeiten des vorhergehenden Kapitels werden wir hier den Wortakzenten Aufmerksamkeit schenken und darauf bedacht sein müssen, sie durch geeignete Harmoniewahl zu unterstützen.

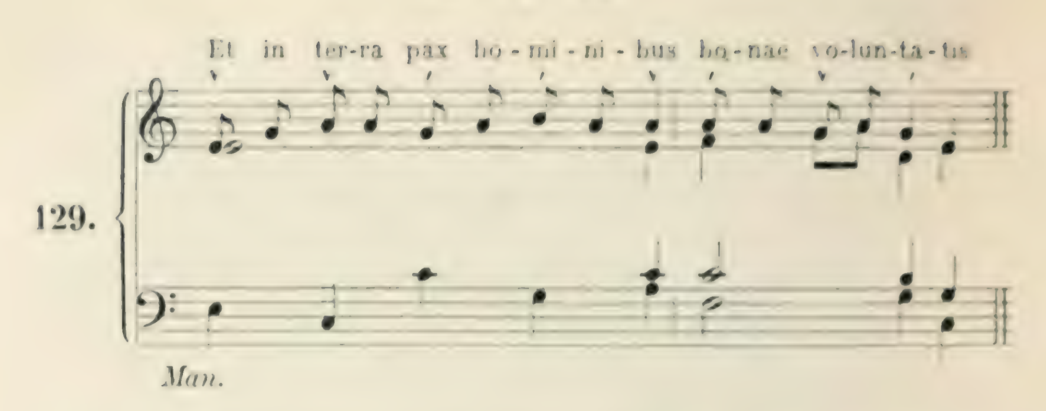
Eine andere Erscheinung, die wohl bei den meisten Gesängen dieser Art uns entgegentritt, ist die häufige Wiederkehr oft fast gleichlautender Sätze, welche für die Harmonisierung eine Gefahr der Monotonie mit sich bringen. Man kann dieser begegnen:

a) mit äußeren Hilfsmitteln. Es handelt sich, ähnlich wie beim Psalmengesang in der Regel um »Wechselgesänge«, welche von zwei Gruppen von Sängern, oder von Chor und Solisten abwechselnd vorgetragen werden. Hier kann der Organist mit Leichtigkeit durch passenden Manual- und Registerwechsel für Abwechslung in der Begleitung sorgen. Nur übersehe er dabei nicht eines der einfachsten und doch sehr wirksamen Mittel: Er spiele die eine (stärkere) Partie mit Pedal, die andere ohne Pedal. Das allein wird schon bei sonst fast gleicher Registrierung eine belebende Abwechslung verursachen.

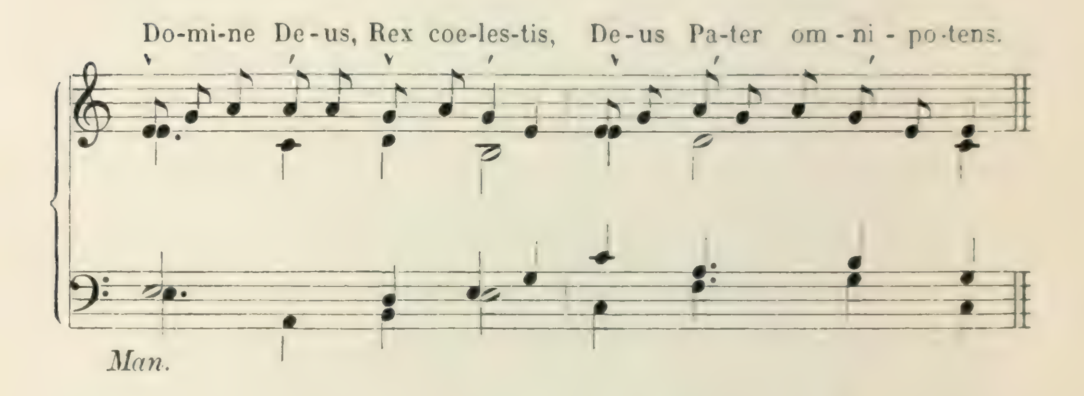
Doch das darf nicht genügen. Der Organist suche die verschiedenen, ähnlich oder gleichlautenden Sätze auch harmonisch verschieden zu behandeln, soweit dies innerhalb der Grenzen einer natürlichen und der Melodie entsprechenden Harmoniewahl möglich ist. Man beachte auch, daß die Melodien dieser Art meist an sich sehr einfach und bescheiden sind und in der Regel leicht und sehr fließend gesungen werden müssen. Die Harmonie muß demgemäß recht durchsichtig gehalten werden und darf nirgends zu dick und schwerfällig klingen. In gleicher Weise ist auf leichte und flotte Spielbarkeit Rücksicht zu nehmen.

Wir geben im folgenden ein Beispiel dieser Art aus dem Gloria der Missa 15.

129.


Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis
Man.

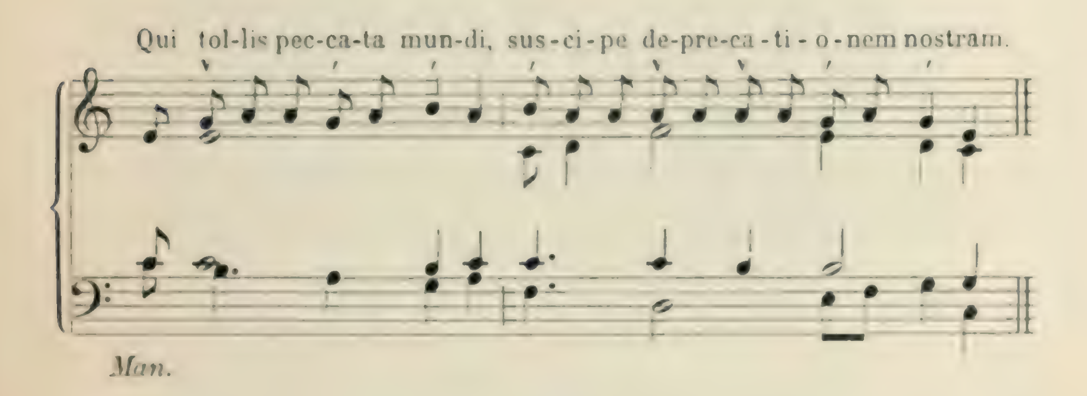

gra-ti-as a-gi-mus ti-bi prop-ter magnam glo-ri-am tu-am.
Ped.


Do-mi-ne De-us, Rex coe-les-tis, De-us Pa-ter om-ni-po-tens.
Man.


Do-mi-ne Fi-li u-ni-ge-ni-te Je-su Chri-ste.
Ped.


Do - mi - ne De - us, Ag - nus De - i. Fi - li - us Pa - tris.
Man.


Qui tol - lis pec - ca - ta mun-di, mi - se - re - re no - bis.
Ped.


Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, sus-ci-pe de-pre-ca-ti - o-nem nostram.
Man.


Qui se - des ad dex - ter - am Pa - tris, mi - se - re - re no-bis.
usw.
Ped.





Man beachte, daß hierbei die Schlüsse, um das drückende und hemmende *e-moll* möglichst zu vermeiden, im Verlauf des Satzes fast ausnahmslos in *c-dur* gemacht wurden. Wegen der hervortretenden Verschiedenheit in der harmonischen Behandlung der kurzen Sätze konnte man das wagen ohne Gefahr einer aufdringlichen Einförmigkeit.

Andere Beispiele siehe in des Autors »ausgewählten Choralmessen« S. 40 Credo I und 43 Credo III u. a.

---

18. Kapitel.

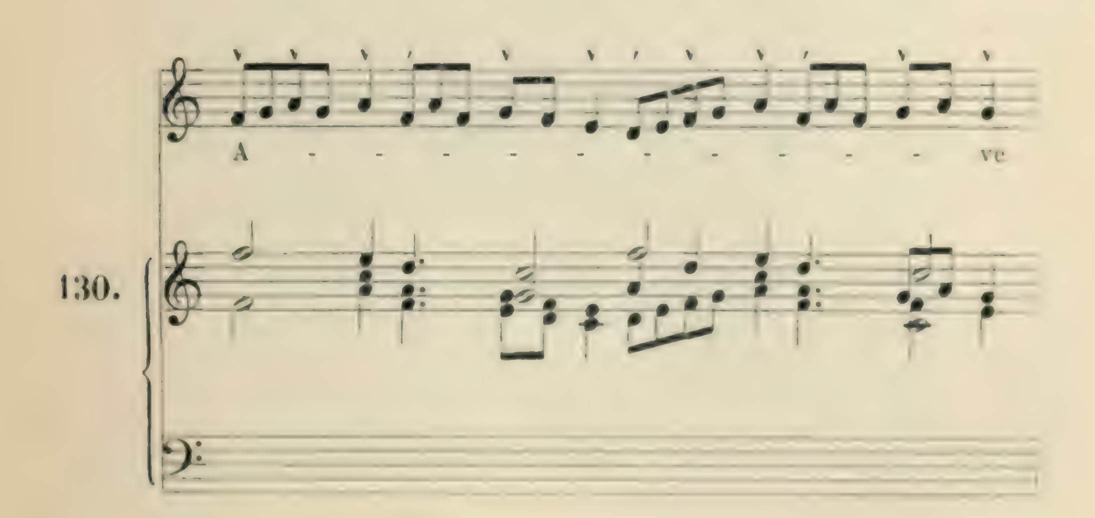
Die reich melismatischen Gesänge.

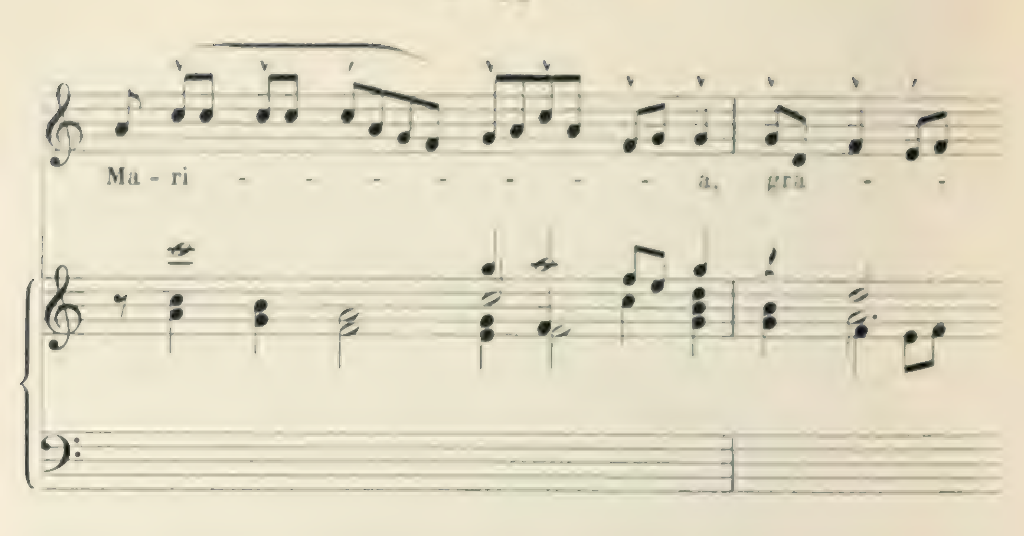
Eine eigene Art von Behandlung erfordern auch jene reich angelegten Melodien, welche in der Regel nicht von größeren Gesangschören, sondern nur von einem oder einzelnen Solisten

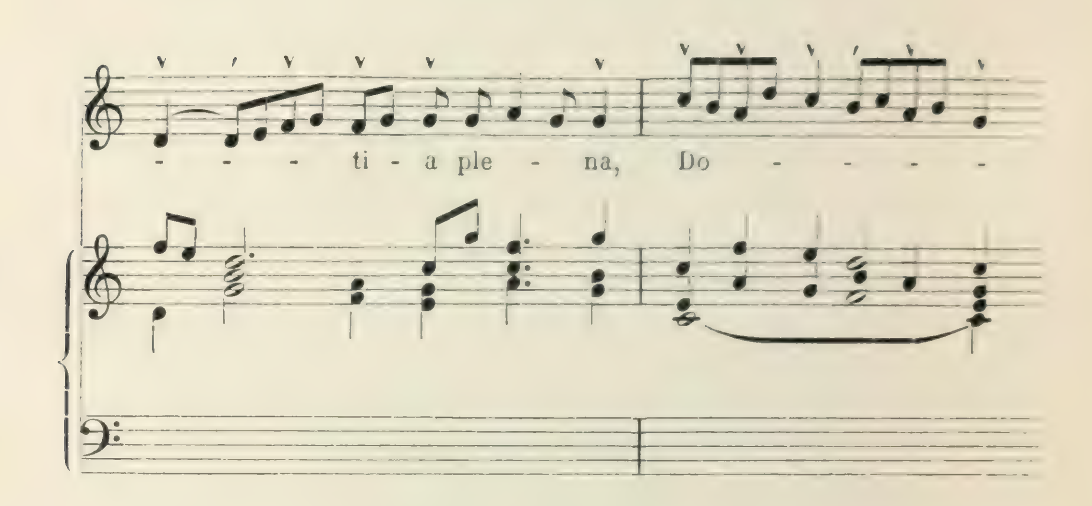
und zwar solomäßig vorgetragen werden. Naturgemäß dient in diesem Falle die Begleitung weniger als bei chormäßigen Gesängen zur Stütze der Sänger. Sie wird einerseits in der Registrierung viel mehr zurücktreten, mit Rücksicht auf die viel freiere Bewegung des Gesanges noch leichter und durchsichtiger angelegt werden müssen. Sie darf aber auch andererseits die ihr gewordene Entlastung zu einer freien künstlerischen Entfaltung ihrer Mittel verwenden.

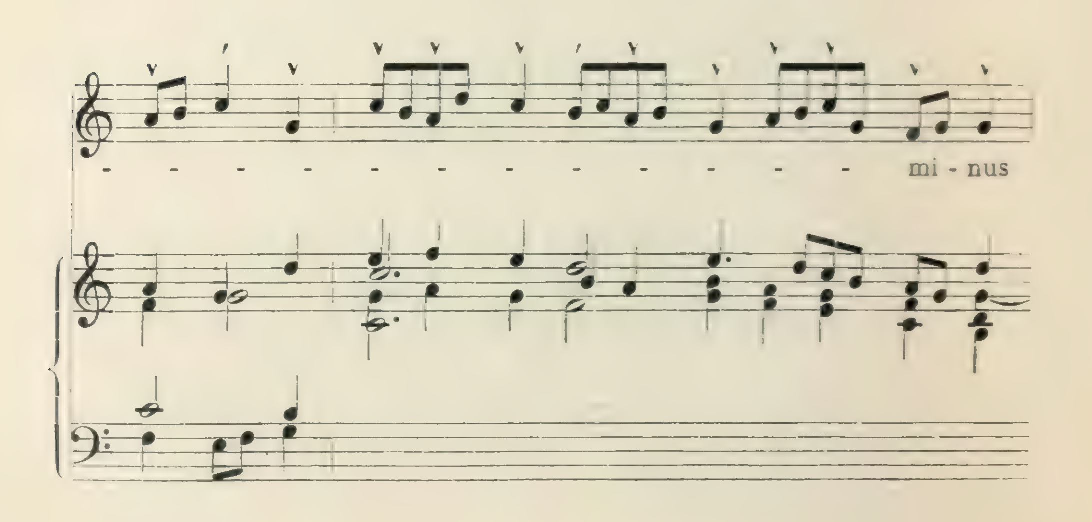
In neuerer Zeit führte das sogar soweit, daß die Begleitung nach Art des modernen Kunstgesanges überhaupt darauf verzichtet, die Melodie noch mitzuspielen. Man ließ dieser ihren Weg und beschränkte sich darauf, in freier Umschreibung ein Gewebe von Harmonien dazu zu komponieren, das bald über, bald unter der Melodie mit dieser sich zu einem künstlerischen Gesamtbilde zu verschmelzen suchte.

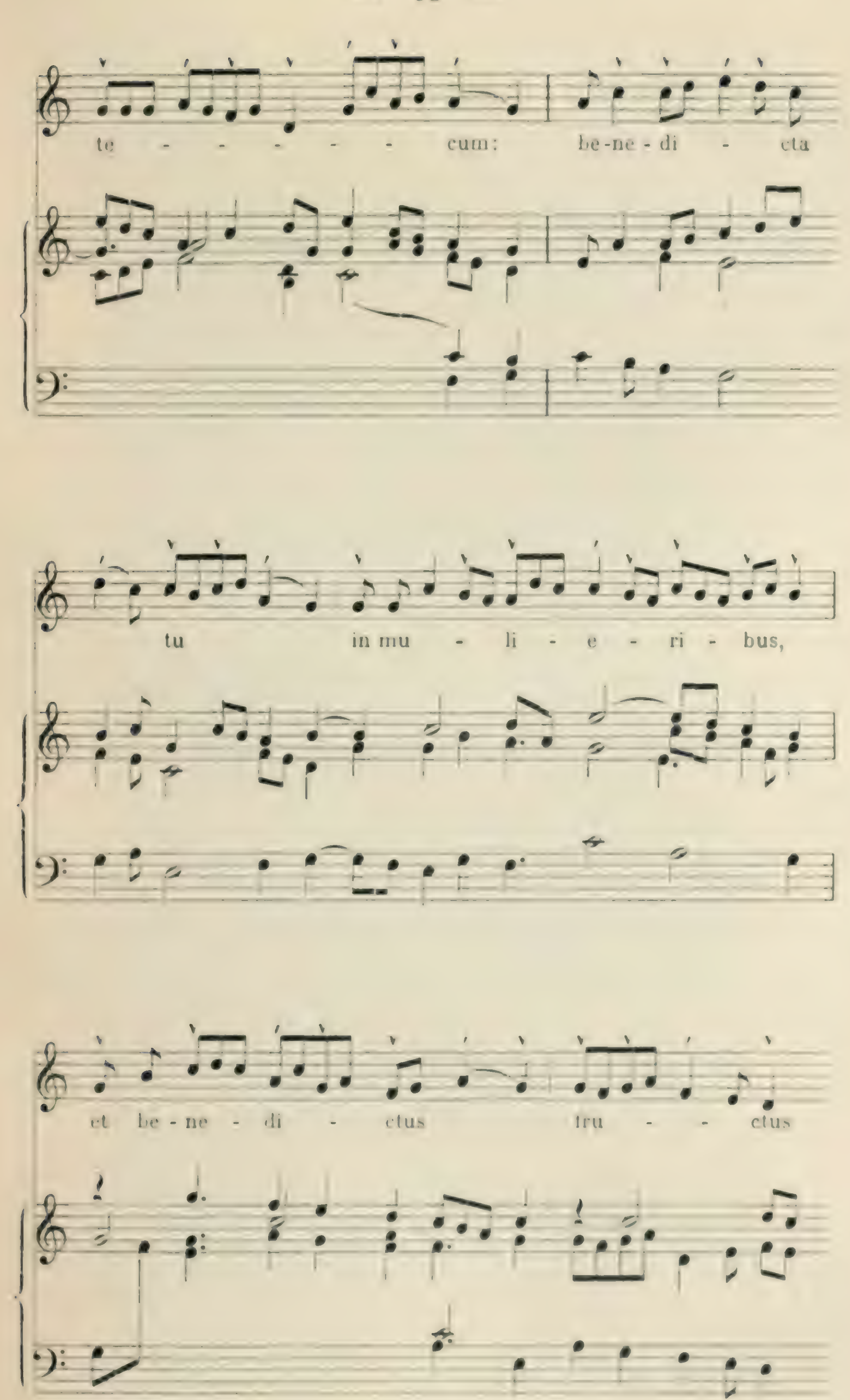
Harmonisationen dieser Art sind nicht ohne Gefahr. Sollen sie von Erfolg sein, erfordern sie abgesehen von Talent, feinem Geschmack und guter Spieltechnik auf Seiten des Organisten immer eine sorgsame (schriftliche) Vorbereitung, zu der man in der Praxis nur selten die Zeit findet. Dann aber räumt man der Choralbegleitung mit dieser Art zu spielen gegenüber den immer sehr zart und feingliedrig angelegten Melodien eine Stellung ein, welche leicht das musikalische Übergewicht gewinnt und jene in ihrer eigenartigen Wirkung zurückdrängt. Diskretion, viel Diskretion in der Komposition wie in der Ausführung, bei Wahl der Register usw. wird erforderlich sein, soll diese Art der Begleitung nicht mehr schaden als nützen. Gleichwohl wollen wir von derselben hier ein Beispiel mitteilen.

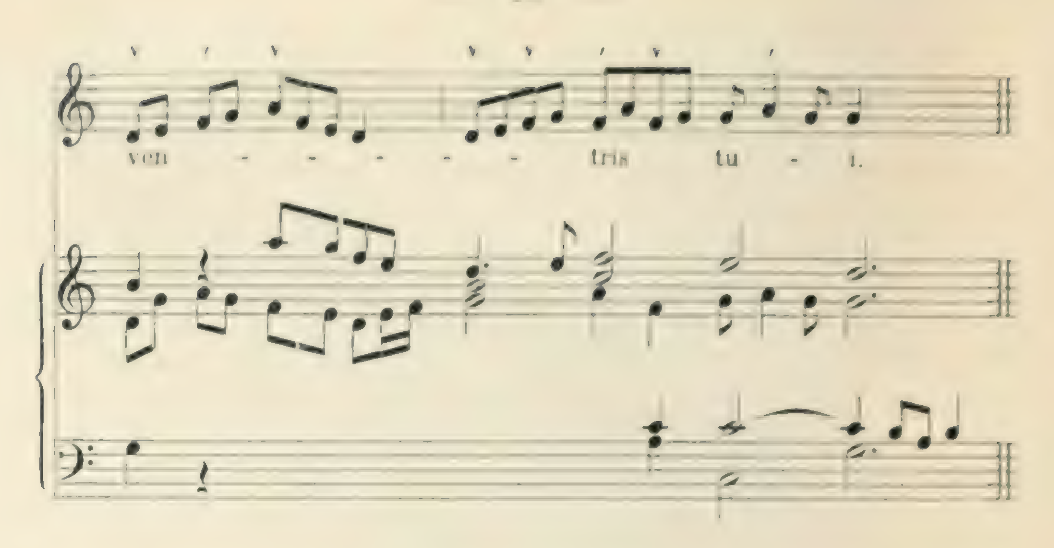



Ma - ri - - - - - - - - a, gra - -

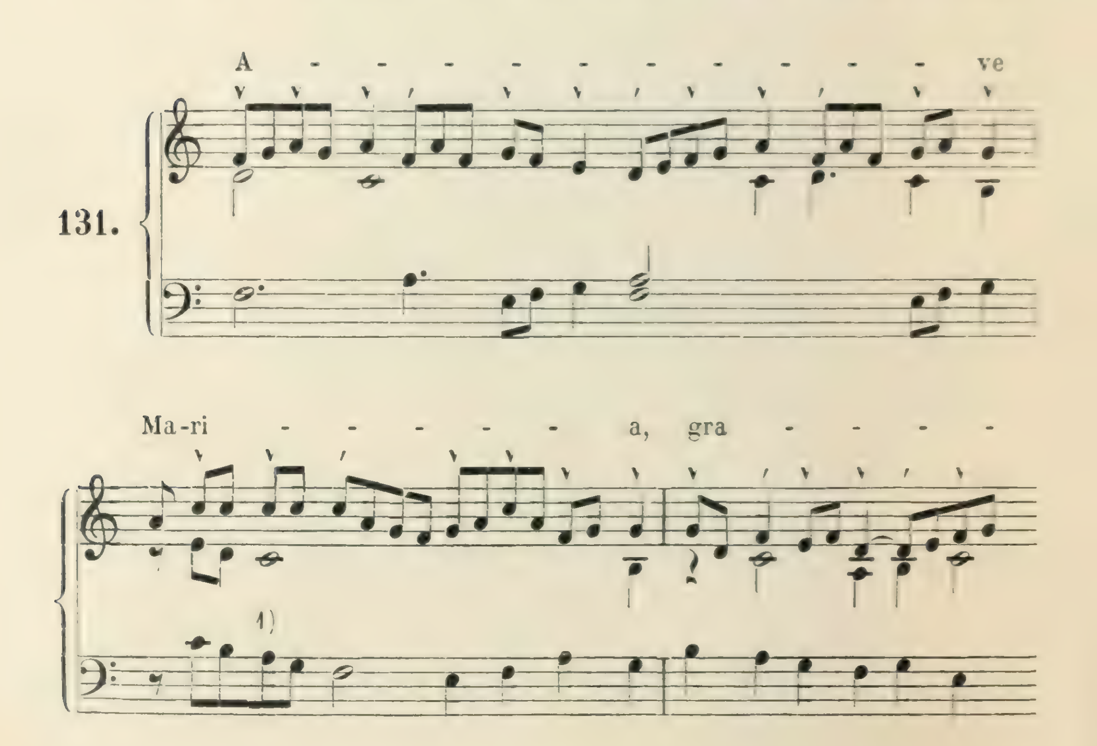

- - - ti - a ple - na, Do - - - - -


- - - - - - - - - - - - - mi - nus


te - - - - - cum: be-ne-di - cta
tu in mu - li - e - ri - bus,
et be-ne - di - ctus fru - - ctus



Doch lassen wir dem Komponisten und dem in langer Erfahrung gereiften Spieler ihren Weg; ihnen hier Regeln zu geben ist nicht unsere Sache. Für gewöhnliche Verhältnisse, zumal für das Studium, empfehlen wir zur Begleitung der reichen Solomelodien als sehr zweckmäßig einen klaren, dreistimmigen Satz, der nur ab und zu, meist an den Schlüssen vierstimmig wird. In der Hauptsache wird er für Manualspiel einzurichten sein. Hat man auf der Orgel einen zarten 16′-Baß, so kann man ihn von Zeit zu Zeit, doch immer nur sehr diskret in Anwendung bringen:



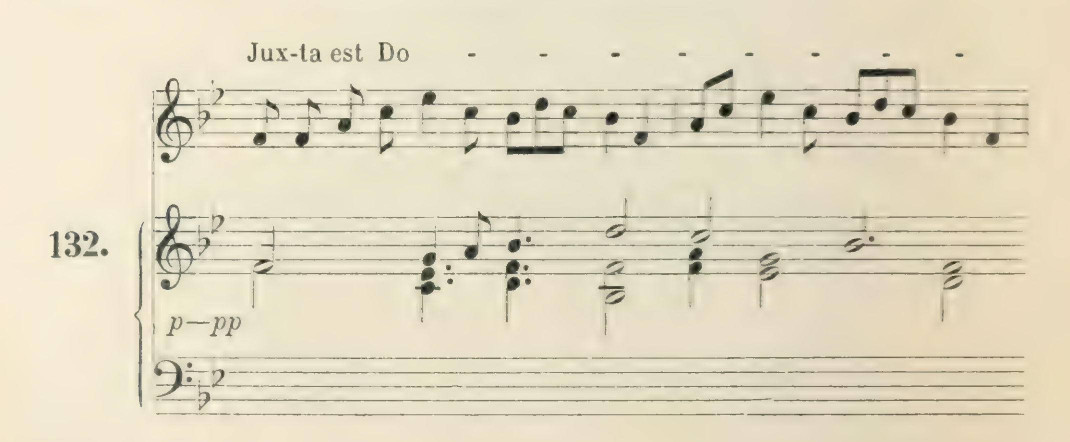

ti - a ple - na, Do - - - - - - - -
- - - - - - - - - mi - nus te - - -
- - - - cum: be - ne - di - cta
tu in mu - li - e - ri - bus.
et be - ne - di - ctus fru - - ctus

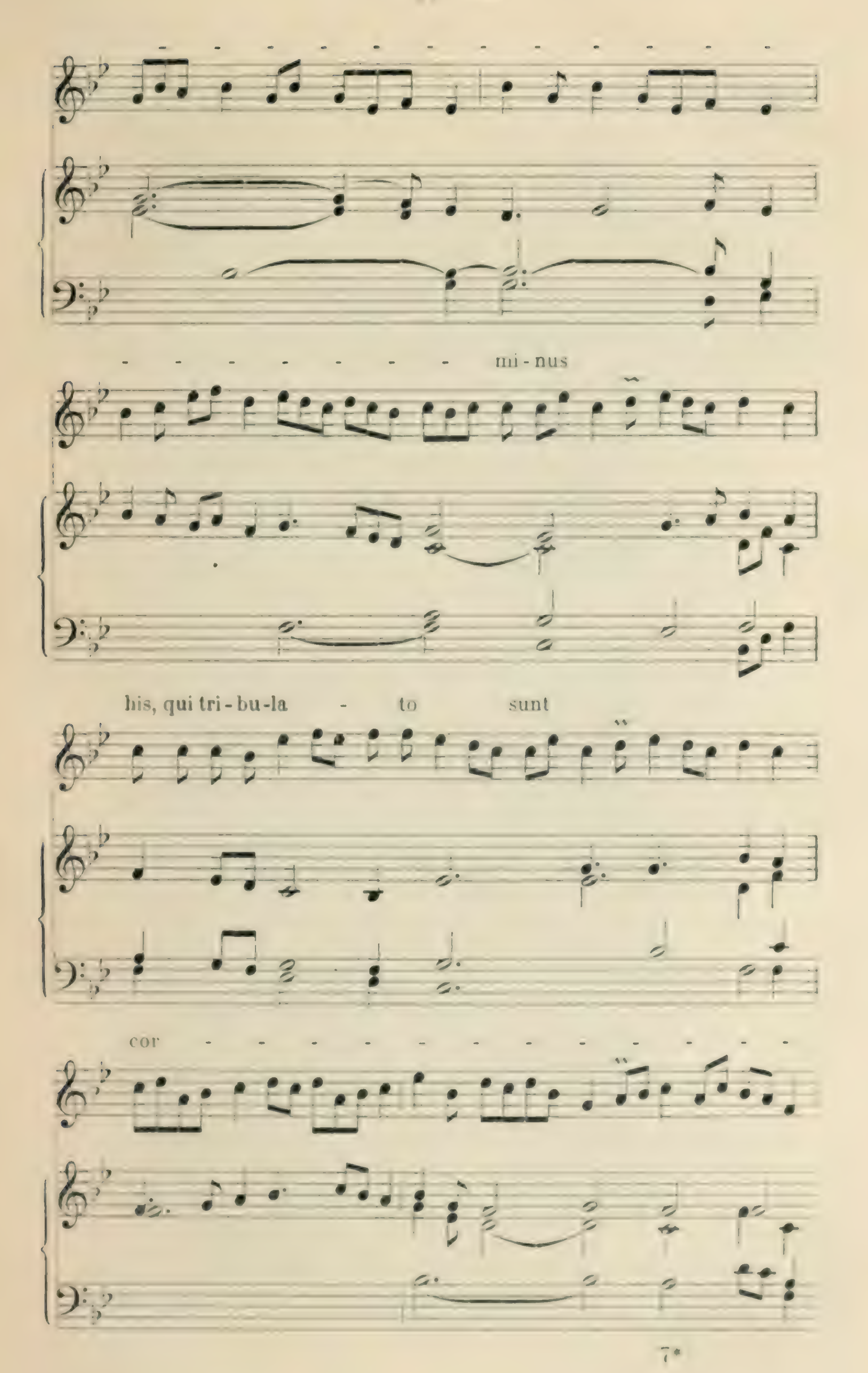
ven - - - - - tris tu - i.

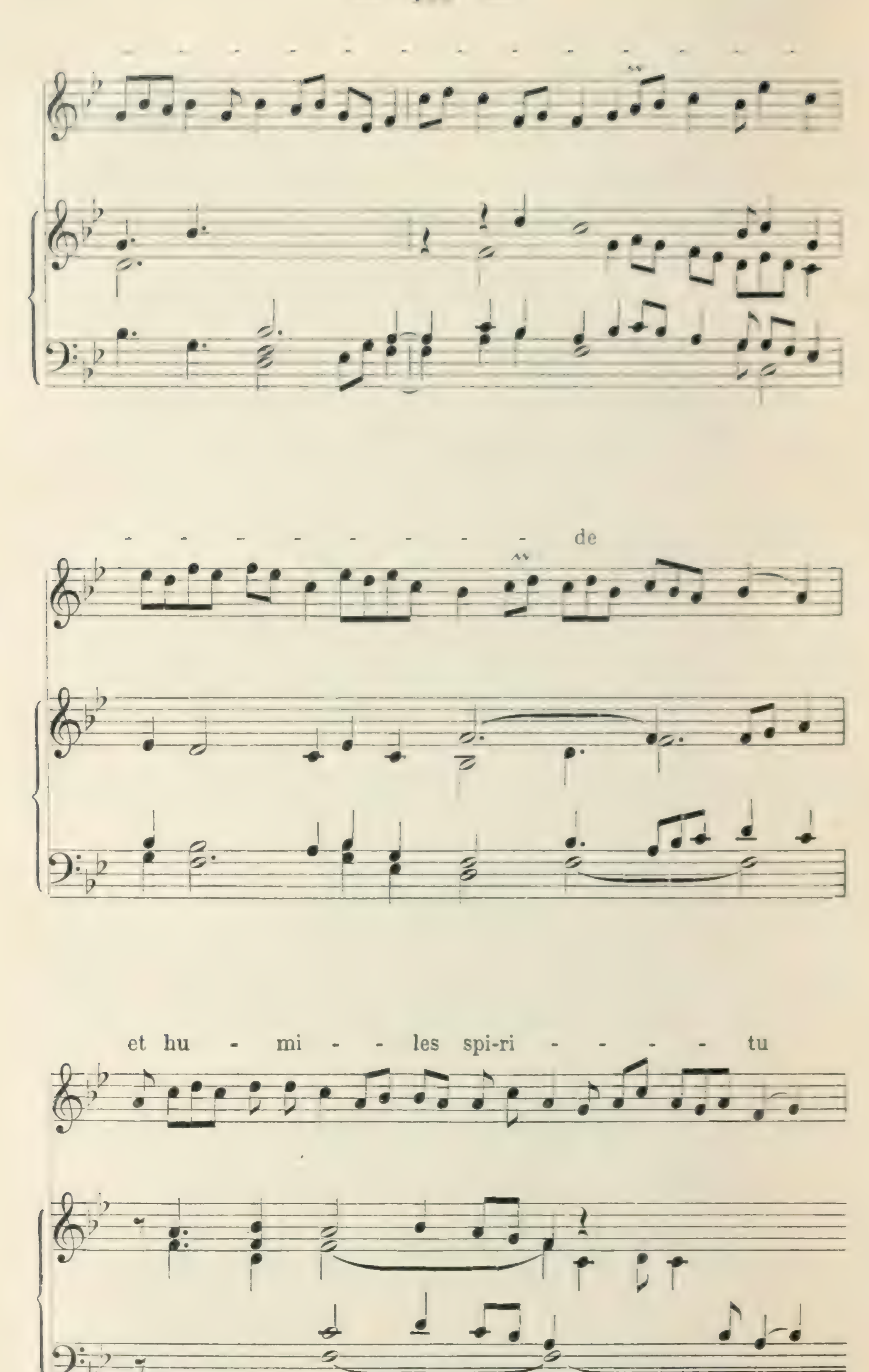
1) einfacher:

2) einfacher: oder:

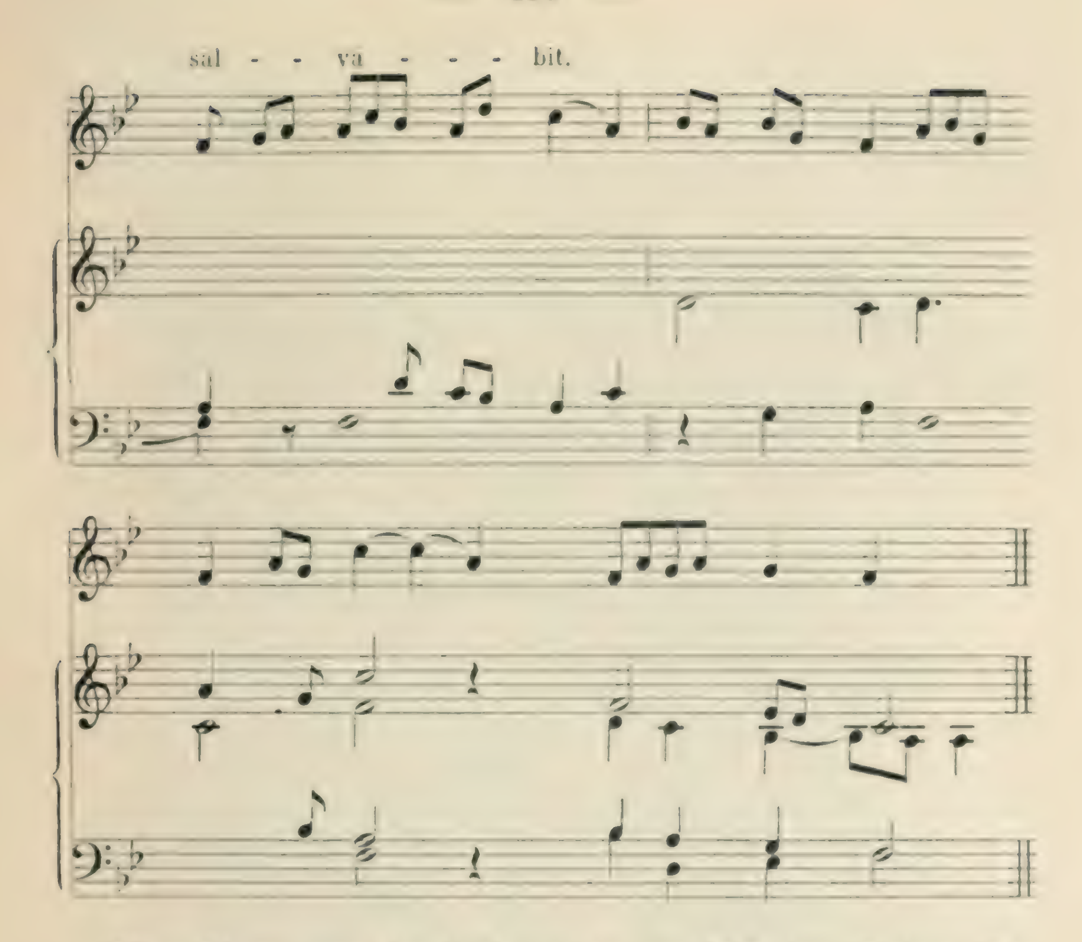
Werden Melodien dieser Art in der Tat als Sologesänge aufgeführt, so kann man, falls der oder die Sänger hinreichend sicher sind, auf das Mitspielen der Melodie völlig Verzicht leisten und sich darauf beschränken, die Harmonien mit leisen Registern als Begleitung erklingen zu lassen.




mi - nus
his, qui tri - bu - la - to sunt
cor



- -
- - - - - - - - - - - - - - - - de
et hu - mi - - les spi-ri - - - - tu

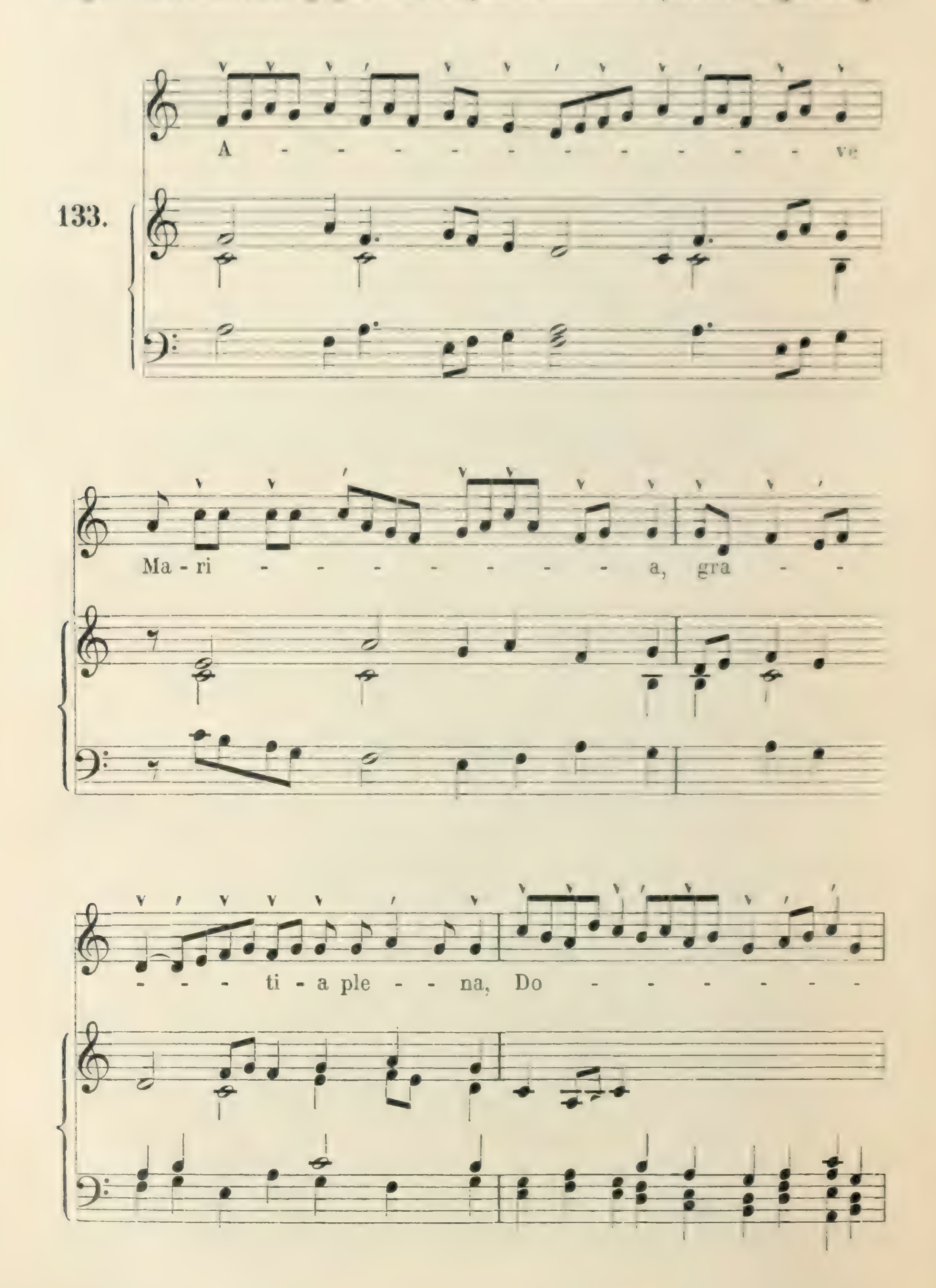


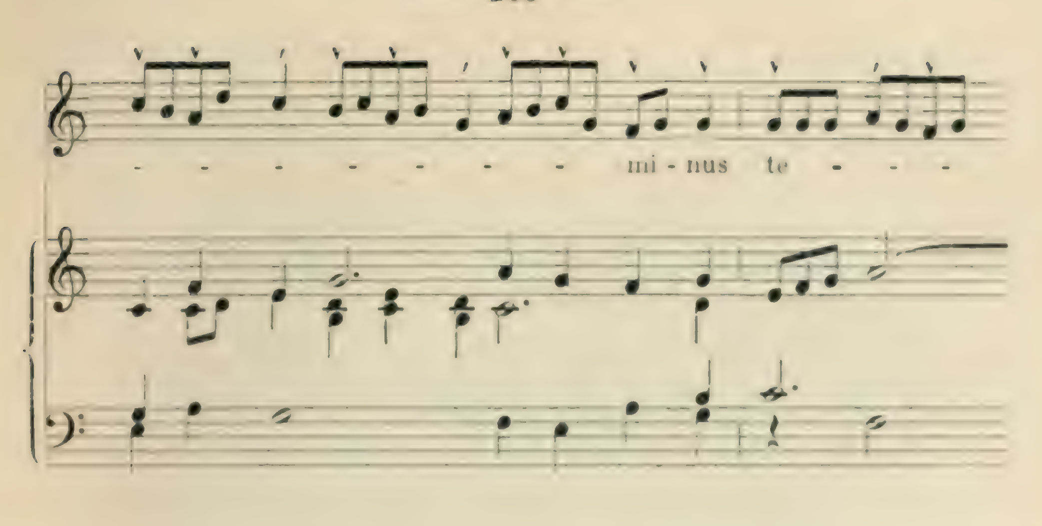
Wir nähern uns damit der oben geschilderten freien Begleitung; halten uns aber in viel bescheideneren Grenzen als es bei Nr. 130 der Fall war.

Nicht selten wird man genötigt sein, sich auf diese Art von Begleitung zu beschränken. Eine gute Zahl von Gradualgesängen, dasselbe gilt von manchen Offertorien, ist von so reicher Melodiebildung und, was hier noch mehr in die Wagschale fällt, ihre Melodie bewegt sich oft auf längeren Strecken ausgeprochener Maßen in reinen Zierformen eines hochentwickelten Kunstgesanges, daß eine Begleitung, welche die Melodie mitspielen wollte, kaum mehr in der Lage wäre, ihrer Aufgabe gerecht zu werden. In diesem Falle trete sie vollständig in den Hintergrund und beschränke sich darauf, der frei hingleitenden Melodie einen weichen harmonischen Untergrund zu bieten, der noch lediglich den Zweck hat, die Melodie um so deutlicher hervortreten zu lassen. Sie kann das um so eher, als Sänger, die imstande sind, derartige Kunstformen würdig zum Vortrag zu bringen, einen Grad von Fertigkeit besitzen, der sie der Begleitung als Stütze des Gesanges entbehren läßt. Immerhin wird es in

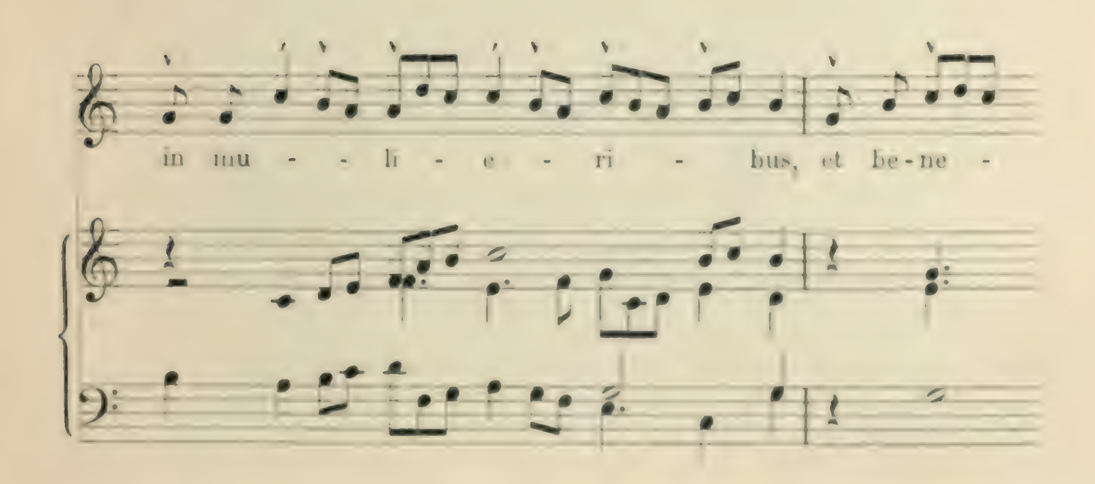
solchen Fällen notwendig sein, daß Sänger und Organist über den Vortrag in jeder Beziehung sich klar geworden sind und sich verständigt haben, da die Gefahr zu Störungen hier sehr nahe liegt. Hier das oben gegebene Beispiel in einfacher, freier Begleitung:

133.




- - - - - - - mi - nus te - - -


- - - cum: be-ne-di- - - cta tu


in mu - - li - e - ri - bus, et be - ne -



19. Kapitel.

Die Begleitung der Choralvesper.

Die Gesänge, welche das Antiphonale enthalten: Antiphonen, Hymnen u. a., bieten für sich betrachtet, der Begleitung keine weiteren Schwierigkeiten. Im Gegenteil, wegen ihrer meist kürzeren Form, vorwiegend syllabischen Art und einfacheren Melodiebildung sind sie an sich leichter zu begleiten als die meisten Gesänge des Graduale. Eine besondere Schwierigkeit entsteht in einzelnen Fällen dadurch, daß bei Laudes und Vesper Gesänge aus verschiedenen Kirchentönen mit den zugehörigen Psalmen möglichst unmittelbar aneinandergereiht sind. Da man keine Zeit zu ausführlichen Zwischenspielen hat, welche entfernt liegende Tonarten vermitteln könnten, sucht man durch Transposition die einzelnen Bestandteile auf jene Tonhöhe zu versetzen, welche einerseits eine möglichst vollkommene musikalische Einheit der zusammengefügten Teile darstellen, andererseits es ermöglichen, den

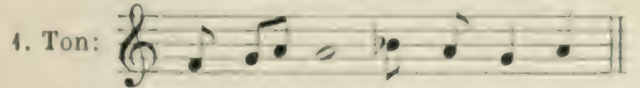
Beginn eines neuen Gliedes mit dem Schlusse des vorhergehenden, wenn es sein kann, ohne Modulation, oder falls eine solche unvermeidlich wäre, nur mit einer ganz kurzen und nicht auffallenden Überleitung zu verbinden.

Beide Zwecke, die Einheit der Teile unter sich und den möglichst engen Anschluß aneinander, erreicht man dadurch, daß man die fünf Psalmtöne, welche zu singen sind, auf ein und dieselbe Dominante bringt. Diese wird dadurch naturgemäß für das ganze betreffende Offizium (Laudes oder Vesper) maßgebend. Man wird mit gutem klanglichen Erfolge das *Deus in adjutorium* zu Beginn auf demselben Tone intonieren, nach Ablauf der fünf Psalmen Kapitel, Versikel, (Pater noster im monastischen Officium) danach einzurichten suchen. Den Hymnus nimmt man so hoch, daß er als solcher, d. h. als Lobgesang zur Geltung kommt, ohne die Sänger zu ermüden; das Magnifikat setzt man entweder auf die Dominante der Psalmodie, oder nimmt es, seiner Bedeutung gemäß, einen halben Ton höher.

Wenden wir diese einfachen Gesichtspunkte auf einige Beispiele an.

Für Chöre mit Männer- und Knabenstimmen wählt man, normale Orgelstimmung vorausgesetzt, bei den gewöhnlichen Offizien meist die Dominante *a*, für Festtage *b*. (Seltener für gewöhnlich *b*, an Festen *h*.) Frauenchöre wählen die Dominanten in der Regel um einen ganzen (oder einen halben) Ton tiefer.

Bringen wir die Psalmtöne nun z. B. auf die Dominante *a*, so erhalten wir folgende Transpositionen:



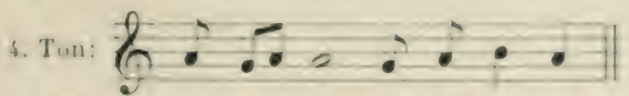
erster Ton, Dominante *a*, bleibt ohne Transposition;



zweiter Ton, Dominante *f*, Transposition in die große Oberterz;



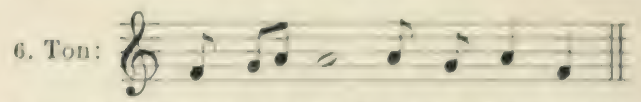
dritter Ton, Dominante *c*, Transposition in die kleine Unterterz;



vierter Ton, Dominante *a*, bleibt ohne Transposition;



fünfter Ton, Dominante *c*, Transposition in die kleine Unterterz;



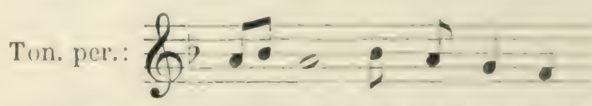
sechster Ton, Dominante *a*, bleibt ohne Transposition;



siebenter Ton, Dominante *d*, Transposition in die Unterquarte;



achter Ton, Dominante *c*, in die kleine Unterterz.



Tonus peregrinus, Dominante *a*, bleibt ohne Transposition.

In diesen Transpositionen singt man naturgemäß auch die Antiphonen.

Wenden wir diese Darlegung auf einige Vespern an, um sie uns schnell klar zu machen. Wir wählen zunächst die zweite Vesper des Weihnachtsfestes.

Dominante *a: Deus in adjutorium a-dur;* oder aber, mit Rücksicht auf den hohen Festrang dieses Tages, die feierliche Melodie: *g a h* usw. auf *g-dur.*

Nach dem eben angedeuteten Verfahren wäre nun der erste Psalm hier im ersten Ton in dessen Originallage zu nehmen. Seine Antiphon: *Tecum principium* beginnt mit *f c d*, am besten mit *f-dur* begleitet. Das können wir aber nicht unmittelbar mit dem Schlußakkord des vorhergehenden *Deus in adjutorium: a-dur* (bzw. *g-dur* oder *h-moll*) verbinden. Doch hier kommt uns der Umstand zustatten, daß man nach dem feierlich zu singenden *Deus in adjutorium* gerne als Überleitung und um Sängern und Hörern vor Beginn der eigentlichen Psalmodie noch einen Ruhepunkt zu gewähren, ein kleines Zwischenspiel einfügt. Ein solches würde in diesem Falle naturgemäß zu einer entsprechenden Modulation nach *d-moll* oder passender nach *f-dur* benützt. (Vgl. Kap. 21.) Es folgt nun unmittelbar die Intonation und der Ge-

sang der Antiphon: *Tecum principium.* — Im Anschluß daran, ohne Zwischenspiel: Intonation und Gesang des Psalmes: *Dixit Dominus*, an dessen Ende die Antiphon wiederholt wird, in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Psalme. Schluß in *d-moll* bei den Worten *genui te.*

Es folgt der siebente Ton in die Unterquarte versetzt. Daher beginnt die Antiphon: *Redemptionem* mit den Tönen *d*, *fis*, *a*; Harmonie *d-dur.* Man läßt das *d-moll* des vorhergehenden Schlusses einen Moment verklingen, und setzt ohne weitere Zwischenakkorde zur Intonation in *d-dur* ein. Psalm: *Confitebor: g-dur* mit Finale in *e* mit *e-moll* zu begleiten. Daher am Schluß des Psalmes zur Repetition der Antiphon Einsatz in *d-dur*, Sextakkord.

In gleicher Weise wird der dritte Psalm: *Beatus vir* mit seiner Antiphon: *Exortum est* im siebenten Ton, beginnend auf *fis*, *a* mit *d-dur* angefügt.

Der nun folgende vierte Psalm ist im vierten Ton zu singen *a g a.* Antiphon: *d e g a;* Harmonie: *g-dur*, *e-moll*, *c-dur*, *a-moll.* Diese Intonation kann ebenfalls ohne Zwischenakkorde an den Schluß der vorhergehenden Antiphon *d-dur* angefügt werden. Schluß des Psalmes *e-moll.* Repetition der Antiphon, wie oben: *g-dur—e-moll.* Schluß der Antiphon: *e-moll.*

Daran fügt sich die Intonation der fünften Antiphon *De fructu* achter Ton: *e—a—gis: e* (unisono), *a-dur*, *e-dur* wieder direkt an. Desgleichen die Repetition der Antiphon an den Schluß des Psalmes auf *e-dur.*

Es folgt nun das Kapitel auf *a-dur*, das der Spieler entweder einfach anstimmt oder, da mit der vorhergehenden Psalmodie der erste und in sich am strengsten geschlossene Teil der Vesper (Laudes) absolviert ist, kann man dem Charakter des Festes gemäß und um hier wieder etwas Ruhe zu gewähren, ein (nicht ausgedehntes) Zwischenspiel, mit stärkeren Registern und festlichen Akkorden einlegen.

Anmerkung. Die kirchlichen Bestimmungen über den Gebrauch der Orgel bei der Vesper gestatten ausdrücklich, daß zwischen den einzelnen Psalmen Zwischenspiele eingefügt werden. Dem wollen wir selbstverständlich mit unseren obigen Ausführungen nicht entgegentreten. In den meisten Fällen dürfte für die Einlage eigentlicher Zwischenspiele bei den genannten kirchlichen Offizien die erforderliche Zeit fehlen. Ohne Not aber nur jeweils einige wenige Akkorde einzufügen, hat nicht viel Zweck — allenfalls den, den Sängern einen Augenblick Ruhe zu gewähren. — Dafür leidet der Eindruck, welchen die Psalmodie in dieser streng geschlossenen Einheit hervorbringt sehr durch solche wenig oder nichts sagende Kadenzen.

Anders ist die Wirkung, wenn man in der Lage ist, im Sinne der erwähnten kirchlichen Erlaubnis wirkliche, und dem Festcharakter ange-

messene Interludien einzufügen. Sie wirken dann, in festlicherer **Registrierung** ausgeführt, sehr zugunsten des Gesamteindruckes der Vesper oder Laudes vor allem dann, wenn die Psalmen (und Antiphonen) entweder ganz ohne Begleitung (die Psalmen unter Umständen mehrstimmig) oder nur mit sehr zurücktretenden Harmonien gesungen werden.

Die Aufeinanderfolge der Antiphonen eines Offiziums gestaltet sich nicht immer so einfach, wie in der eben angeführten Weihnachtsvesper. Es ist manchmal unvermeidlich eine Modulation einzuschieben. Sie sei, wo sie nicht umgangen werden kann, **kurz** aber **bestimmt** und werde auch so **gespielt**, mit den eben noch bei der vorhergehenden Antiphon gebrauchten Begleitregistern, damit sie ihren Zweck als Modulation erfülle, **gehört werde**, ohne **aufdringlich** zu sein und dem Hörer den Übergang von der einen zur anderen Tonart **vermittle**. Wenn z. B., wie in der Vesper des Dreikönigsfestes auf den zweiten Ton der erste folgt, (bei Dominante *a*, Schluß des zweiten Tones in *fis-moll*; Beginn der zweiten Antiphon *Venit lumen tuum* in *f-dur*), so ist eine Modulation unerläßlich. Sie würde passend über *a-dur* nach *d-moll* geführt, worauf die Antiphon mit *f* auf *d-moll* einsetzen könnte; oder: Schluß *fis-moll*; Modulation: *fis-dur* (= *ges-dur*), *b-dur*, *f-dur* in der Terzlage, um den Schlußakkord der Modulation noch mehr hervorzuheben und Einsatz der Antiphon auf *f* mit *f-dur*.

Dagegen wird in anderen Fällen eine Modulation besser unterlassen, wo sich die Tonarten interessanter ohne Modulation verbinden als mittels einer solchen. So, wenn z. B. in der Pfingstvesper bei der dritten und vierten Antiphon der erste Ton dem achten folgt. Schluß des achten Tons (Dominante *a*) in *e-dur*; Beginn der folgenden Antiphon im ersten Ton mit *d a c* auf *d-moll* als Sextakkord, durch eine kurze aber markante Pause aller Stimmen von *e-dur* getrennt.

In der Kirchweihvesper kann die zweite Antiphon, erster Ton mit *c d* beginnend, ohne Modulation dem Schluß der ersten Antiphon, siebenter Ton in *d-dur*, nach der eben erwähnten kurzen Pause mit *a-moll* folgen. Oder man füge auf dem ruhenden *d* des Basses *b-dur* als Sextakkord *f-dur* an und setze sofort mit der Intonation: *Domus mea f-dur* ein. Nach Schluß der dritten Antiphon (erster Ton *d-moll*) setzt unmittelbar die Intonation der vierten ein, achter Ton auf *a* mit *a-dur* (Sextakkord), nach Schluß der vierten, achter Ton auf *e-dur*, die fünfte im ersten Ton auf *d* mit Überleitung *a-dur*, oder direktem Einsatz auf *d-moll* Sextakkord nach angemessener Pause.

Auf das Kapitel, dessen *Deo gratias* begleitet wird, folgt im monastischen Offizium das Responsorium breve, in einfacher oder feierlicher Melodie, das in der Regel um einen Ganzton unter der Dominante der Psalmen gesungen wird. Das Responsorium breve der Adventszeit dagegen pflegt man seiner Eigenart wegen auf der Psalmendominante zu nehmen. So ist es auch von vortrefflicher Wirkung in den Laudes höchster Feste, z. B. von Weihnachten und Ostern das Responsorium breve: *Verbum caro factum est* und *Surrexit Dominus vere* auf der Dominante zu nehmen und dieselben, besonders die Repitition entsprechend festlich zu begleiten.

Da mit den fünf Psalmen der eigentlich anstrengende Teil der Vesper absolviert ist, die übrigen Teile weit weniger die Sänger ermüden, besteht mancherorts die Gewohnheit, vom Kapitel ab die Dominante um einen halben Ton zu erhöhen. Das macht einen erfrischenden, belebenden Eindruck und bringt die folgenden Gesänge der Psalmodie gegenüber mehr zur Geltung. Häufig erhöht man auch die Dominante erst beim Magnifikat.

Dem Kapitel (bzw. Responsorium breve) folgt der Hymnus auf passender Tonhöhe; dann der Versikel meist auf der Dominante; oder wenn man beabsichtigt einen festlichen Eindruck zu erzielen, da sein zwar kurzer Inhalt gewöhnlich den Festgedanken in sehr prägnanter Form wiedergibt, kann man den Versikel ausnahmsweise um eine Sekunde oder kleine Terz über die Dominante erheben und beispielsweise auf *c* singen lassen, wobei dann wieder das Responsorium recht klangvoll und festlich zu begleiten wäre.

Es folgt das Magnifikat (in den Laudes das Benediktus). Da es nicht in so engem Anschluß zum vorhergehenden steht wie die fünf Psalmen unter sich, kann zu seiner Einleitung nach dem Versikel passend ein kurzes Vorspiel eingefügt werden, welches nicht selten zu Modulationszwecken dienen muß.

Magnifikat und Benediktus werden an Festtagen liturgisch durch die feierliche Inzensation des Hochaltares ausgezeichnet. Sie sollen dann auch musikalisch in geeigneter Weise hervorgehoben werden. Man singt sie zu dem Zwecke an höheren Festen mit den reicheren Melodien, singt sie langsamer und getragener als die Psalmen und wie schon angedeutet, legt sie passend um einen halben (oder gar ganzen) Ton höher als die vorhergehende Dominante. Das ist zur Erreichung des genannten Zweckes unerläßlich, wenn die Gesänge dem ersten und sechsten, sehr zweckmäßig, wenn sie dem zweiten, dritten, fünften und achten Tone angehören. Der vierte und siebente Psalmton bietet seiner hohen Lage wegen mehr Schwierigkeit und erheischt daher bei derlei Transpositionen einige Vorsicht.

Es folgt: *Dominus vobiscum* mit der Oration des Tages (im

monastischen Offizium erst noch das feierliche *Kyrie eleison* mit dem gesungenen *Pater noster*); hierauf die Commemorationen. Man geht dafür in der Regel auf die Dominante der Psalmodie (oder des Magnifikat bzw. Benediktus) zurück, falls der Offiziant in der Lage ist, die Orationen auf dieser Tonhöhe zu singen. Wenn dies nicht der Fall ist, wählt man einen ihm möglichen Ton.

Für die Antiphonen der Commemorationen bindet man sich, da ihnen keine Psalmtöne folgen, nicht mehr an die Psalmendominante. Man wählt die Tonhöhen so, daß einerseits der kurze Gesang recht gut zur Geltung kommt, anderseits die Tonarten der einzelnen Antiphonen gut und wirkungsvoll zu einander passen. In der Vesper des hl. Joannes am 27. Dezember z. B.: Schluß des Amen nach der Tagesoration *b-dur*; Commemoratio Ss. Innocentium: Antiphon: *Hi sunt* setzt mit den Tönen *f c des c* auf *f-moll* unmittelbar ein; Versikel und Oratio auf *b*; dann Commemoration von Weihnachten: *Hodie*, weil ziemlich hoch, obgleich wie die vorhergehende Antiphon dem ersten Tone angehörig, passend *ges*, *as*, *b* auf *ges-dur*; weniger gut: *f*, *g*, *a* auf *f-dur*; beides ohne Vorspiel oder Modulation. Versikel und Oration in beiden Fällen auf *b*; dann Commemoration des hl. Stephanus: *Sepelierunt* sehr passend: *as*, *ges*, *b* auf *des-dur*; oder *fis e gis* auf *h-dur*; *f es g* auf *b-dur* würde den Gesang den Vorhergehenden gegenüber zu unbedeutend erscheinen lassen. *g f a* auf *c-dur* entfernt sich etwas zu weit von den Harmonien der Dominante *b-dur*. Auf den Schluß *g-dur* wäre allenfalls *b* unisono zu intonieren ohne Harmonie; besser aber mit dem Unisono-Aufstieg *g—a—b*, oder einer kurzen Modulation *g-dur*, *c-moll*, *b-dur*. Am besten aber vermeide man diese Transposition in solchem Zusammenhang.

Den Schluß des eng gefügten Offiziums bildet das *Benedicamus Domino*. Man ist ganz frei in der Wahl der Tonhöhe. Achte aber auch hier auf einen passenden Anschluß an die vorhergehenden Harmonien und anderseits darauf, daß dieser meist reicher gestaltete Schlußvers durch eine geeignete Transposition recht feierlich zur Geltung komme. Die beiden folgenden *Amen* werden ohne Begleitung gesungen auf der Tonhöhe der tief intonierten Verse, worauf ohne Vorspiel die Schlußantiphon der Muttergottes folgt, deren Oratio gewöhnlich einen Ton unter der Dominante der Vesper genommen wird. Der folgende Vers: *Divinum auxilium* und Responsorium sind ohne Begleitung.

Über die Begleitung der Psalmen mit der Orgel geben wir noch einige Bemerkungen:

Da man die sämtlichen Verse eines Psalmes auf ein und der-

selben, dazu auf einer sehr einfachen Melodie zu singen hat, ist für die Orgelbegleitung besondere Vorsicht geboten, soll sie nicht im Verlauf des Offiziums unangenehm wirken.

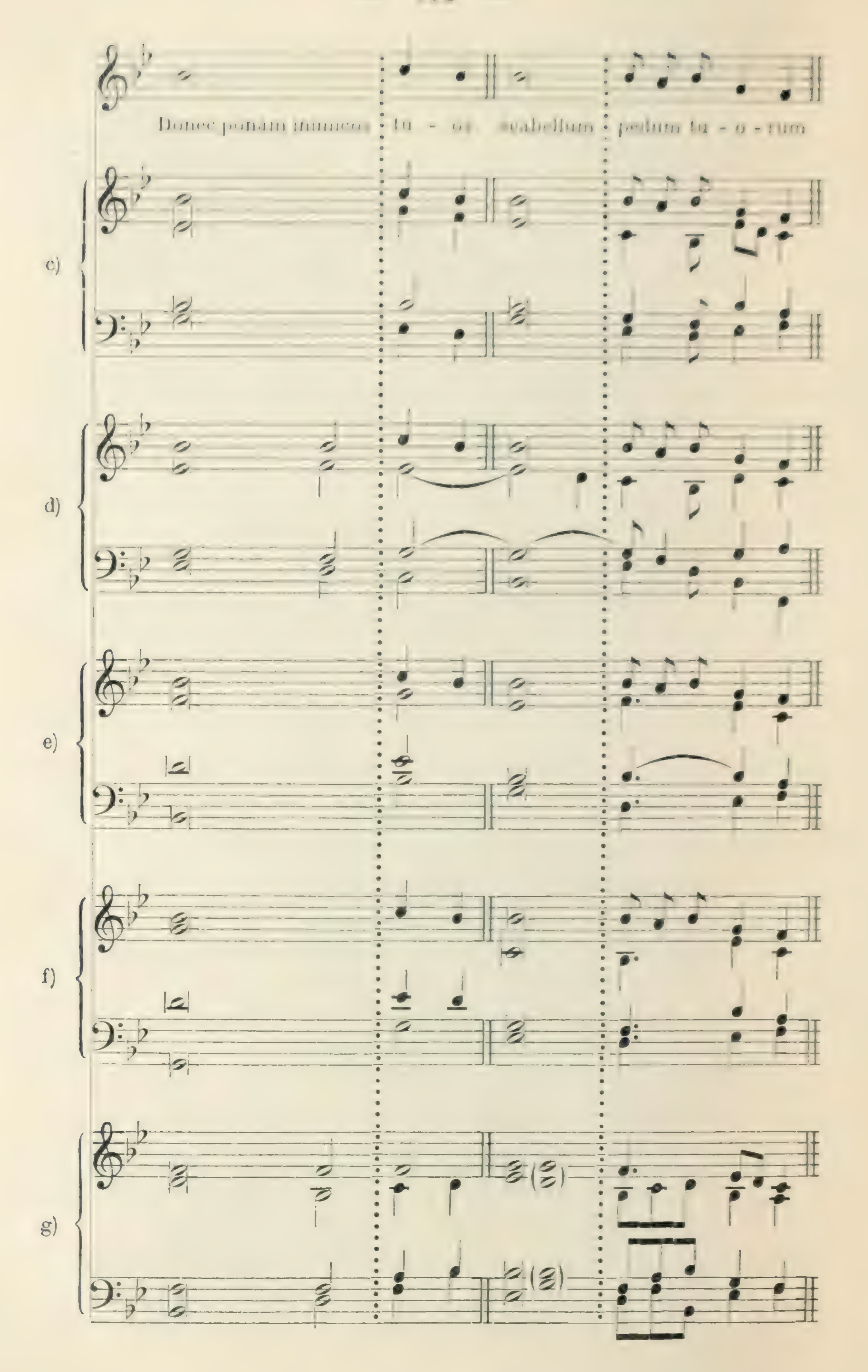
1. Man registriere um so diskreter, je weniger die Sänger bei der Psalmodie der Orgel als Stütze und Leitung bedürfen.

2. Man sorge für passenden Registerwechsel: innerhalb des Psalmes suche man die sich abwechselnden Chöre verschieden zu begleiten; Manualwechsel, Lagenwechsel (hohe und tiefe Lage), verwende das Pedal bei dem einen Verse, lasse es pausieren beim anderen und dergleichen.

3. In der Wahl der Harmonien suche man ebenfalls eine schöne Abwechslung zwischen den einzelnen Versen zu erzielen. Dabei kann man oft mit gutem Erfolge von der im Kap. 18 erwähnten Art der Begleitung Gebrauch machen, bei der man die Melodie nicht mitspielt, sondern in freier mehr selbständiger Weise die Harmonien sich folgen läßt. Diese Art der Begleitung ist dann von recht guter Wirkung, wenn sie sich unter der Gesangsmelodie hält und darauf verzichtet, diese zu überschreiten. Dies dürfte überhaupt nur bei sehr bescheidener Registrierung der Fall sein. Hier ein Beispiel für mannigfache harmonische Behandlung des 8. Psalmtones:

134.




Donec ponam inimicos tu - os, scabellum pedum tu - o - rum
c)
d)
e)
f)
g)



20. Kapitel.

Choral-Vor- und Nachspiele.

In der kirchlichen Praxis haben wir, wollen wir von besonderen Fällen absehen, zweierlei Formen solcher Präludien:

1. Kurze Einleitungen von nur wenigen Akkorden werden angewendet nach dem Introitus vor dem Kyrie, vor Graduale (bzw. Alleluja), Offertorium, Benediktus und Agnus Dei. Häufig wird vor dem Kyrie eine Modulation, als Vermittlung zwischen Introitus und Kyrie, die verfügbaren Augenblicke ausfüllen und mancherorts ist es (eine gute) Gewohnheit, die übrigen der genannten Teile ohne Einleitung direkt eintreten zu lassen oder denselben nur den einen oder anderen Akkord vorauszusenden.

2. Etwas mehr Zeit steht dem Organisten zu Gebote für Vorspiele zum Introitus und der Kommunion sowie zu Nachspielen bzw. Zwischenspielen nach dem Offertorium, Benediktus und am Schlusse der Messe nach dem Ite missa est.

Wir wollen ganz kurz einige Grundsätze darüber mitteilen, nach denen angehende Organisten ihre Studien und Übungen anstellen können.

Man halte die Aufgabe jedes Vorspieles, auf das kommende Stück vorzubereiten im Auge. Sie bindet uns wenigstens bei den kürzeren Formen a) an die Tonart, b) an den allgemeinen musikalischen Charakter, c) an die Hauptmotive, d) an Tempo und Rhythmus des vorzubereitenden Stückes.

a) Die Tonart betreffend sehen wir sehr gerne, wenn das Vorspiel in der Kirchentonart gespielt wird, der die einzuleitende Melodie angehört. Eine dorische, phrygische, mixolydische Melodie wird zweckmäßig dorisch, phrygisch, mixolydisch eingespielt. Dabei ist die diatonische Harmonie der betreffenden Art festzuhalten, wenigstens in jener Nähe der Melodie, in welcher die Reminiszenzen des Vorspieles für die folgende Gesangsbegleitung noch wirksam sind. Handelt es sich um sehr ausgedehnte Präludien, kann man wohl im Verlauf derselben sich größere Freiheiten erlauben. Die ersten Eindrücke und namentlich die Harmoniefolgen gegen Schluß desselben sollen aber über den so ausgeprägten harmonischen Charakter des folgenden Gesanges keinen Zweifel lassen. Wir müßten also z. B. den Schluß eines Präludiums für einen Satz der dorischen Tonart in *d* über *a-dur* oder zum achten Ton auf *g* über *d-dur* als zweckwidrig bezeichnen, weil wir ihn als einen schroffen Gegensatz zur folgenden dorischen oder mixolydischen Harmonie empfinden würden. Wollte man in modernen Harmonien einleiten, entstünde ein weit geringerer und leichter zu ertragender Gegensatz, der sich unter Umständen kaum oder gar nicht fühlbar machen würde, wenn man einleiten würde z. B: für den ersten Ton *d-moll* (namentlich bei Intonation auf *f*; *f c d*, oder auf *a*) entweder ganz in *f-dur*, das harmonisch dem ersten Ton näher verwandt ist als das moderne *d-moll*; oder besser: man spielt in der Hauptsache in *f-dur* und schließt mit einer diatonischen Kadenz auf *d-moll*. Für den zweiten Ton z. B. auf *g* würde sich eine solche Einleitung in *b-dur* eignen, für den dritten auf *e* in *c-dur*. Eine andere Möglichkeit läge darin, daß man für den ersten Ton in *d-moll*, den zweiten in *g-moll* einleitete und statt der Schlüsse V—I, die Schlüsse IV—I also *g-moll—d-moll*, bzw. *c-moll—g-moll* wählte. Der vierte wäre seiner scharf geprägten Harmonien wegen nicht leicht durch eine verwandte moderne Tonart zu ersetzen, allenfalls, wenn z. B. auf *e* durch *c-dur* mit diatonisch-phrygischem Schluß in *e* oder durch *f-dur* mit vorwiegendem *c-dur* und Schluß auf *e*. Leichter ist die Sache beim fünften und sechsten Ton. Diese können ohne empfindliche Störung durch die modernen Tonarten: *f-dur*, *c-dur*, *es-dur*, je nach der Transposition eingespielt werden, da ihre Schlüsse wie die der entsprechenden modernen Tonarten gebildet

werden. Für den siebenten Ton, Transposition z. B. nach *d*, wäre geeignet ein Präludium in *g-dur* für den achten, transponiert z. B. nach *f*, ein solches in *b-dur* usw.

b) Die Rücksicht auf den musikalischen Charakter des einzuleitenden Stückes gebietet uns, wenn und soweit es bei den kurzen Formen möglich ist, den Stimmungsgehalt des folgenden Gesanges zu charakterisieren; es soll festlich, freudig, ernst, wehmütig abgetönt sein, je nachdem diese und verwandte Stimmungen der zu singenden Melodie eigen sind. Man erreicht dies nicht selten durch die Erfüllung der weiteren Forderung, daß das Vorspiel

c) auch die Hauptmotive des Gesanges und

d) Tempo und Rhythmus desselben zur Darstellung bringe. Auf diese beiden Punkte sollte unseres Erachtens viel Wert gelegt werden. In weiteren Kreisen glaubt man dieser Aufgabe mit thematischen Vorspielen zu genügen, bei welchen ein Motiv der einzuspielenden Melodie fughettenartig durchgeführt wird. Das hat zur Folge, daß man sich auf ein kleines Melodieglied beschränken muß, das oft genug schon an sich für die folgende Melodie als Ganzes wenig bezeichnend ist und seinen Zweck nicht erreichen kann. Noch übler gestaltete sich aber die Sache durch die Umsetzung des Motivs in eine moderne Taktart, 4/4 oder 3/4. Da nun, wie wir schon öfters gesagt haben, neben der Tonartendiatonie und noch mehr als diese der Choralrhythmus in seiner herrlichen Eigenart das stärkste, ausgeprägteste, künstlerische Merkzeichen des Chorals ist, wird er natürlicher Weise durch die Versetzung eines Choralmotives in eine moderne Taktart, dieser wesentlichsten Eigenart beraubt, zu etwas ganz anderem umgebildet, die Beziehung zum Original mehr oder minder, nicht selten vollständig aufgehoben. Am leidlichsten sind in dieser Hinsicht noch jene Vorspiele, bei welchen das Choralthema wenigstens in lauter gleichlangen (Viertel- oder Achtel-)Noten erscheint. Diese können dann doch noch einigermaßen choralähnlich vorgetragen werden. Weniger ist das der Fall, wenn man die Töne des Motives in Noten von verschiedenem Werte als Fughettenthema erscheinen läßt, z. B.



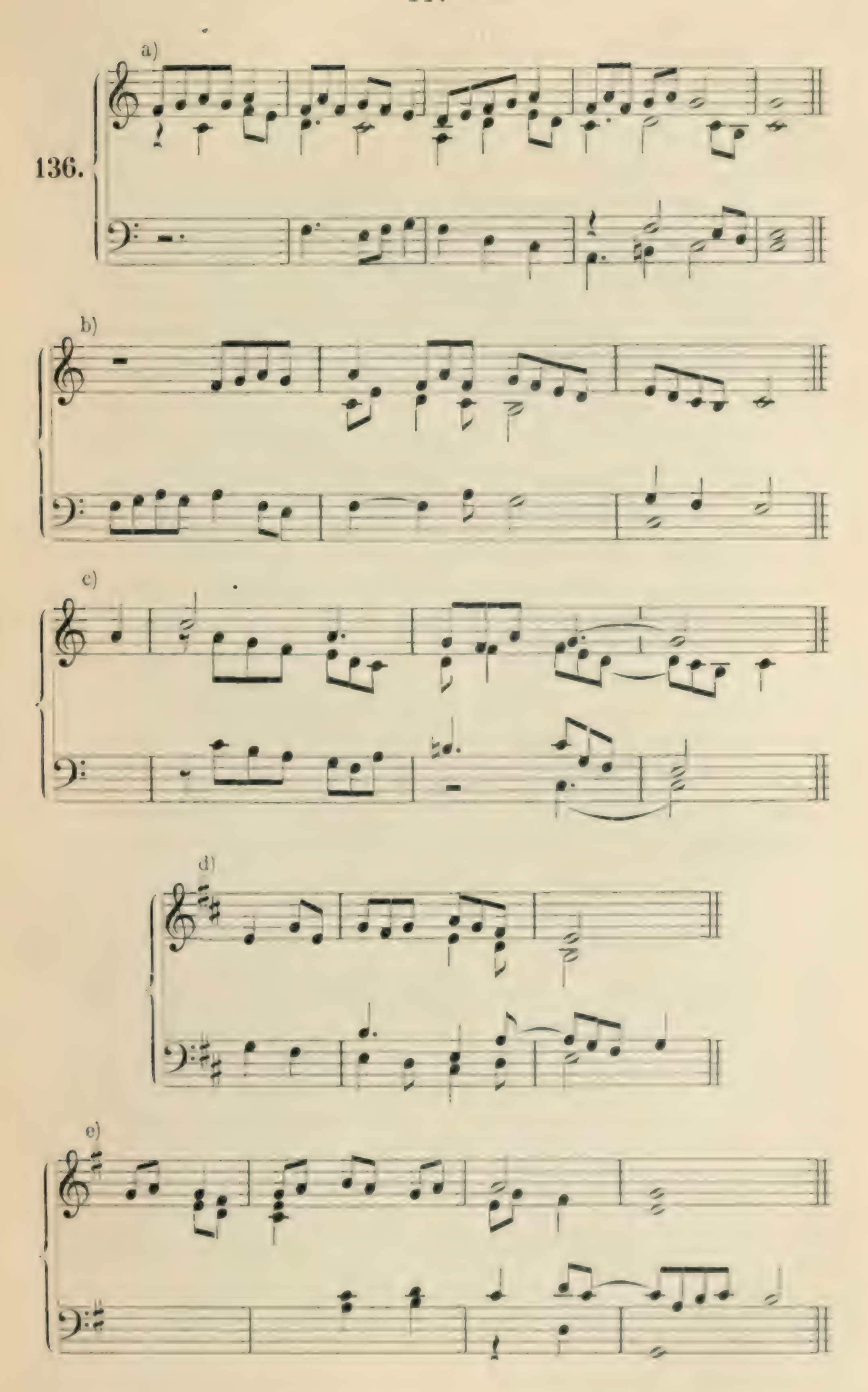


Wird überdies die Fughette nicht ganz geschickt angeordnet und lichtvoll durchgeführt, so bleibt das Thema in den Mittelstimmen beim Orgelspiel ziemlich unbemerkt oder verschwindet, und die verhältnismäßig größere Mühe bringt den geringeren Erfolg.

Wir empfehlen daher für die Praxis als leichter, sachgemäßer und wirkungsvoller jene Art zu präludieren, bei der man sich nicht im strengmodernen Taktgefüge, sondern annähernd oder vollständig in Choralrhythmen bewegt und, sei es thematisch, sei es in einfacher freikonzipierter Form, einen recht bezeichnenden Gedanken der folgenden Melodie, unter Umständen diese in ihrem ganzen Umfange zur Grundlage des Vorspieles macht. Manche kurzgefaßte, in ihren Tonlinien scharf gezeichnete Melodien eignen sich, so wie sie sind, sehr gut dafür. Andere, welche sich in weitläufigeren Neumengruppen mit vielen kleinen Tonschritten ergehen, müssen gleichsam exzerpiert, ihre Linien auf gewisse typische, ihr zugrunde liegende Hauptformen reduziert und diese dann verarbeitet werden.

Auf diese Weise erhalten wir Vor- und Nachspiele, welche die wichtigste Anforderung erfüllen, welche derselben Natur sind, melodisch, rhythmisch, harmonisch wie die vorzuspielende Melodie, welche nicht nur den künstlerischen, sondern auch den praktischen Zwecken gerecht werden, klar und bestimmt Sänger und Hörer vorbereiten und leichter herzustellen sind als die weniger zweckmäßigen thematischen Versetten.

Nach der oben mitgeteilten Gruppierung geben wir erst einige kurze Vorspiele.


136.
a)
b)
c)
d)
e)

a) und b) enthalten die Anfangsmotive des Offertoriums: *Ave Maria.* c) das Motiv über dem Worte *Maria.* d) das Anfangsmotiv des oben mitgeteilten Offertorium: *Afferentur regi* (125); e) das Anfangsmotiv des Offertorium: *Domine Deus* vom Kirchweihfest.

Diese und die folgenden Beispiele haben wir des leichteren Verständnisses halber in Taktform notiert, wobei die Taktarten: $^2/_4$, $^3/_4$ und $^4/_4$ frei miteinander wechseln. Diese Art der Notierung dient hauptsächlich dazu, die Betonungen durch den einzelnen Taktzeiten eigenen Akzent etwas zu veranschaulichen. Für den Vortrag hüte man sich vor starrer Gleichmäßigkeit der einzelnen Zeitfolgen. Es empfiehlt sich vielmehr, so sehr als möglich die Freiheit des Gesangsrhythmus dabei nachzuahmen. Man halte dafür die Melodie vor Augen, welche vorgespielt werden soll.

Die Nummern 136 a—e sollen mit zarten Registern vorgetragen werden, doch nicht zu leise. Es ist namentlich darauf zu achten, daß die Cantilene des Sopran deutlich hervortrete. Eine klar sprechende, zarte bis mittelstarke 8′ Flöte dürfte sich gut dafür eignen.

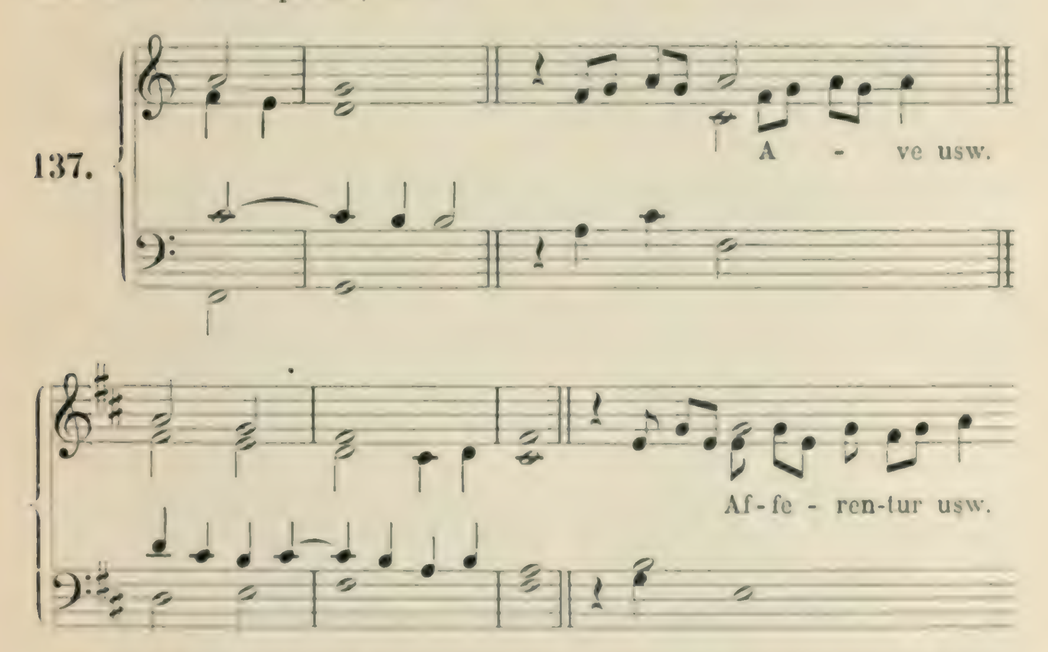
Das Tempo sei — bei langen Stücken wenigstens gegen Ende — ungefähr dasselbe wie das des folgenden Gesanges: je nach der Registrierung vielleicht auch etwas mehr ritardierend. Bedürfen aber die Sänger infolge geringerer Selbständigkeit dieses Fingerzeiges, spiele man genau im Tempo, in dem sie singen sollen.

Endlich machen wir darauf aufmerksam, daß nur bei *e* in der Tonart des Gesangsstückes eingespielt wurde. *a*, *b*, *c* gehören dem achten Ton an, Finale *g*; sollten eigentlich nach unseren oben mitgeteilten Grundsätzen in *g* eingespielt werden; das Offertorium: *Afferentur* steht im vierten Ton, welcher in unserem Falle nach *fis* transponiert wurde. Es wäre demnach ein phrygisches Vorspiel mit Kadenz in *fis* zu erwarten. Diese Forderung müßten wir auch aufrecht erhalten, wenn hier die Möglichkeit geboten wäre, eine etwas ausgedehntere Einleitung, ein Vorspiel im eigentlichen Sinne des Wortes zu machen. Dieses könnte und müßte der Aufgabe, das folgende Tonstück als Ganzes zu charakterisieren, gerecht werden und würde dann wohl, der Tonart entsprechend, in deren Finale schließen. Wir haben es aber gerade bei den Fällen *a*—*d* mit einem der zahlreichen Beispiele zu tun, bei denen die Melodie nicht in der Tonart streng genommen beginnt, sondern auf Tonstufen, welche passend mit anderen Harmonien begleitet werden, als dem Dreiklang der betreffenden Tonika. Besteht in diesem Falle, wie hier, nur die Möglichkeit mit ein paar Akkorden vorzuspielen, kann somit von einer eigentlichen Aufgabe des

Charakterisierens unter solchen Umständen kaum oder gar nicht die Rede sein, so überwiegt die praktische Rücksicht, den Sänger, (und hier) auch die Intonation vorzubereiten, und berechtigt uns die Tonart zu wählen, die wir oben gebraucht haben.

Nach einem längeren Vorspiel in der Tonart des Gesangsstückes mit Schluß auf der Tonika: hier *g* (achter Ton), *fis* (transponierter vierter Ton) wäre es angezeigt, die Intonation noch überdies kurz vorzuspielen, z. B.:

137.



Die folgenden drei Beispiele 138, 139, 140 zeigen die Behandlung des Falles, in welchem es bei enger Aufeinanderfolge von zwei Choralstücken rätlich erscheint, auch das zweite mit einigen Tönen eines charakteristischen Anfangsmotives vorzuspielen. Die Frage der Modulation zwischen zwei Kirchentonarten lassen wir hier beiseite. (Siehe unten Kap. 21.) 138 ist ein kurzes Vorspiel zu dem Graduale: *Tecum principium* der ersten Weihnachtsmesse. Im Anschluß daran notierten wir den Schluß des Graduale, welchem nach kurzer Pause ein kleines Vorspiel zum anschließenden Alleluja folgt. Das Vorspiel zum Graduale spiele man, wie oben bemerkt zart; das Vorspiel zum Alleluja etwas frischer und stärker, vielleicht sogar mit den Registern, mit welchen man dasselbe im Chore zu begleiten beabsichtigt. Wir machen übrigens diese und derartige Bemerkungen nur mit Beziehung auf den eben vorliegenden Fall. Man hüte sich, sofern wir dies nicht ausdrücklich beifügen, sie zu verallgemeinern und z. B. hier zu glauben, es müsse immer und dürfe nur so gemacht werden, wie wir es

eben schildern. Wir beschreiben damit nur eine von oft vielerlei Möglichkeiten einer Ausführung, die uns gerade für die Gelegenheit besonders passend scheint, ohne damit die anderen auszuschließen:

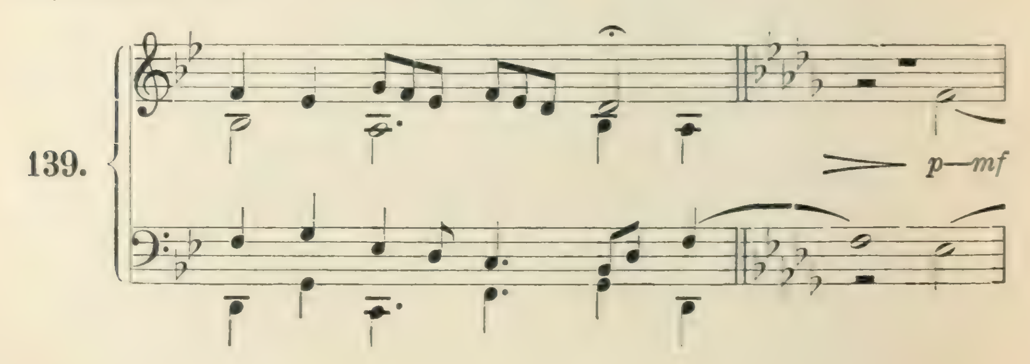
138.

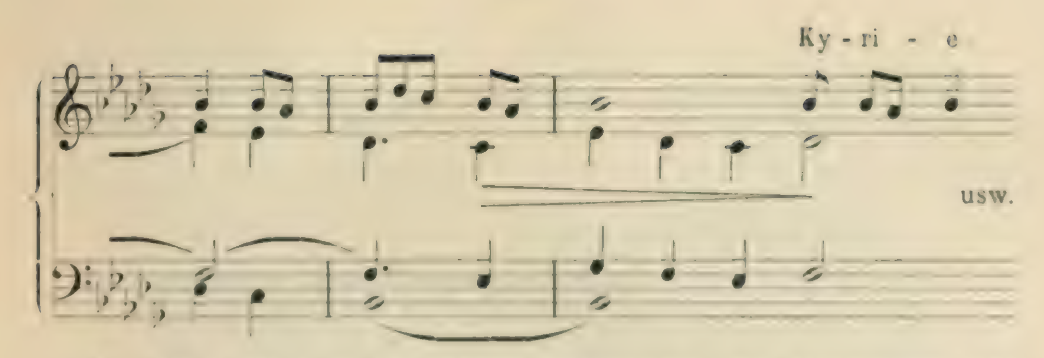
f)

Al - le-

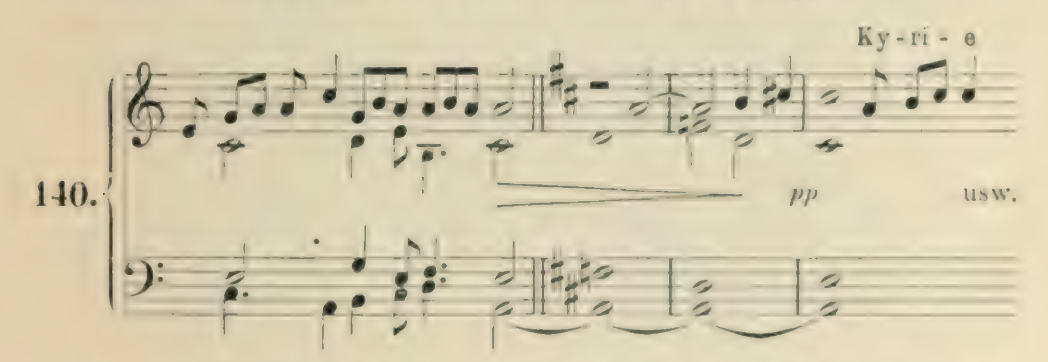
usw.

Nr. 139 verbindet mit dem Schluß des Introitus: *In nomine Jesu* das Kyrie IV im ersten Ton nach *es* transponiert. Man halte den Schlußakkord des Introitus etwas an, stoße nacheinander einige der stärkeren Register ab und spiele *p—mf* das Kyriemotiv vor:

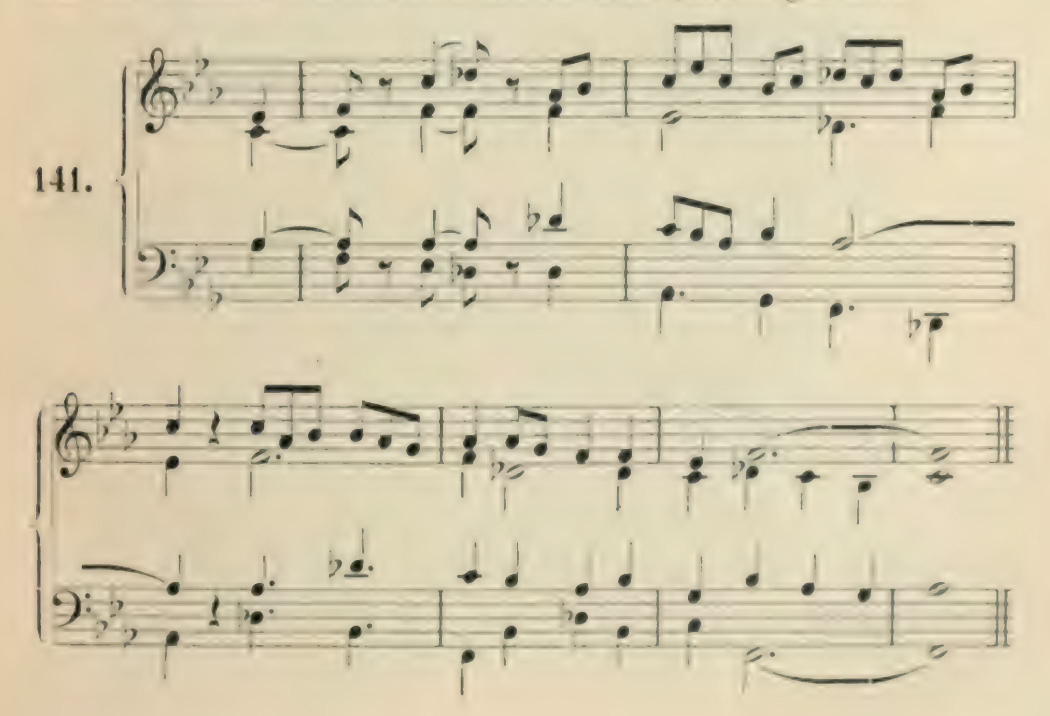




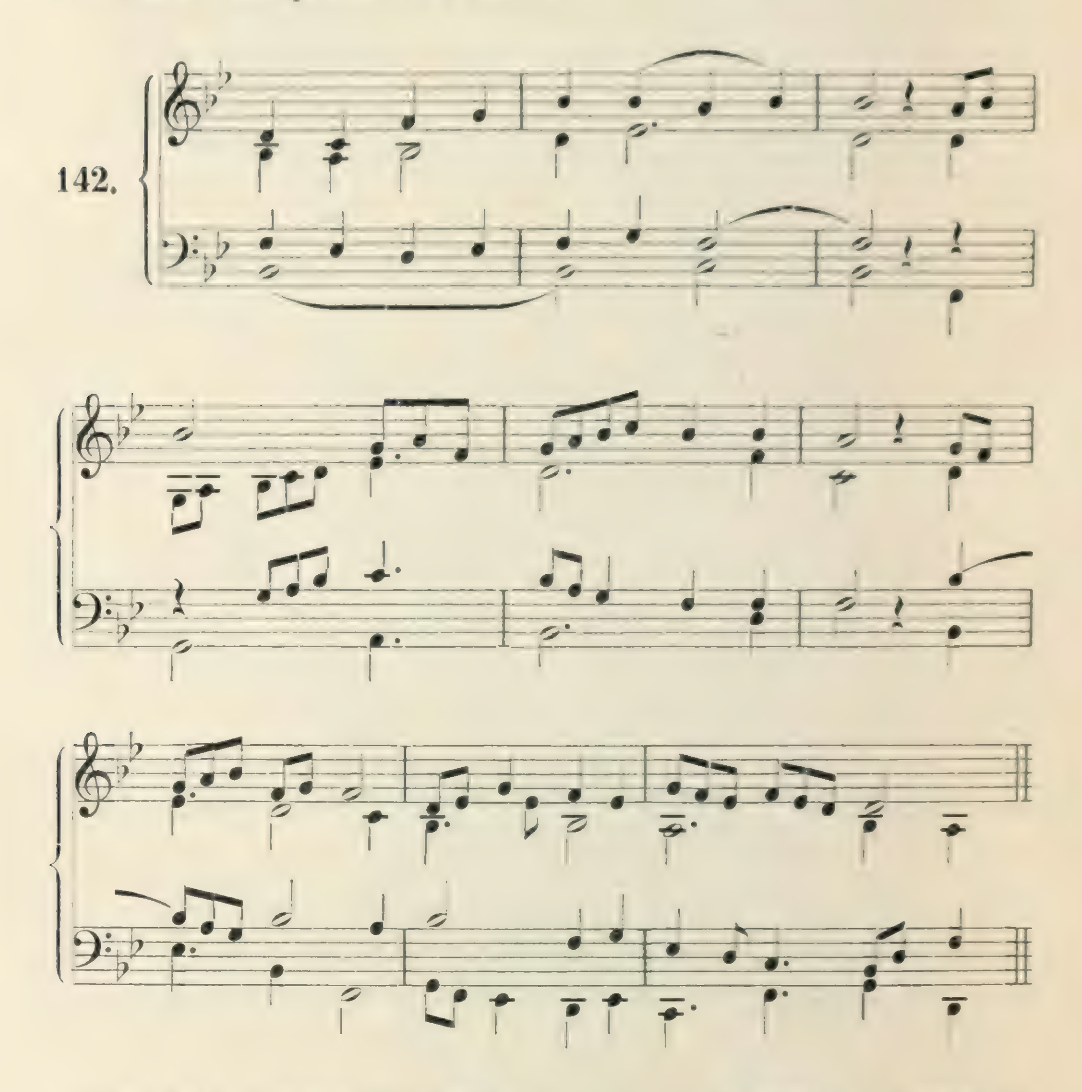
Nr. 140 zeigt in ähnlicher Ausführung die Verbindung des Introitus: *Terribilis est* mit Kyrie II nach *fis* transponiert:



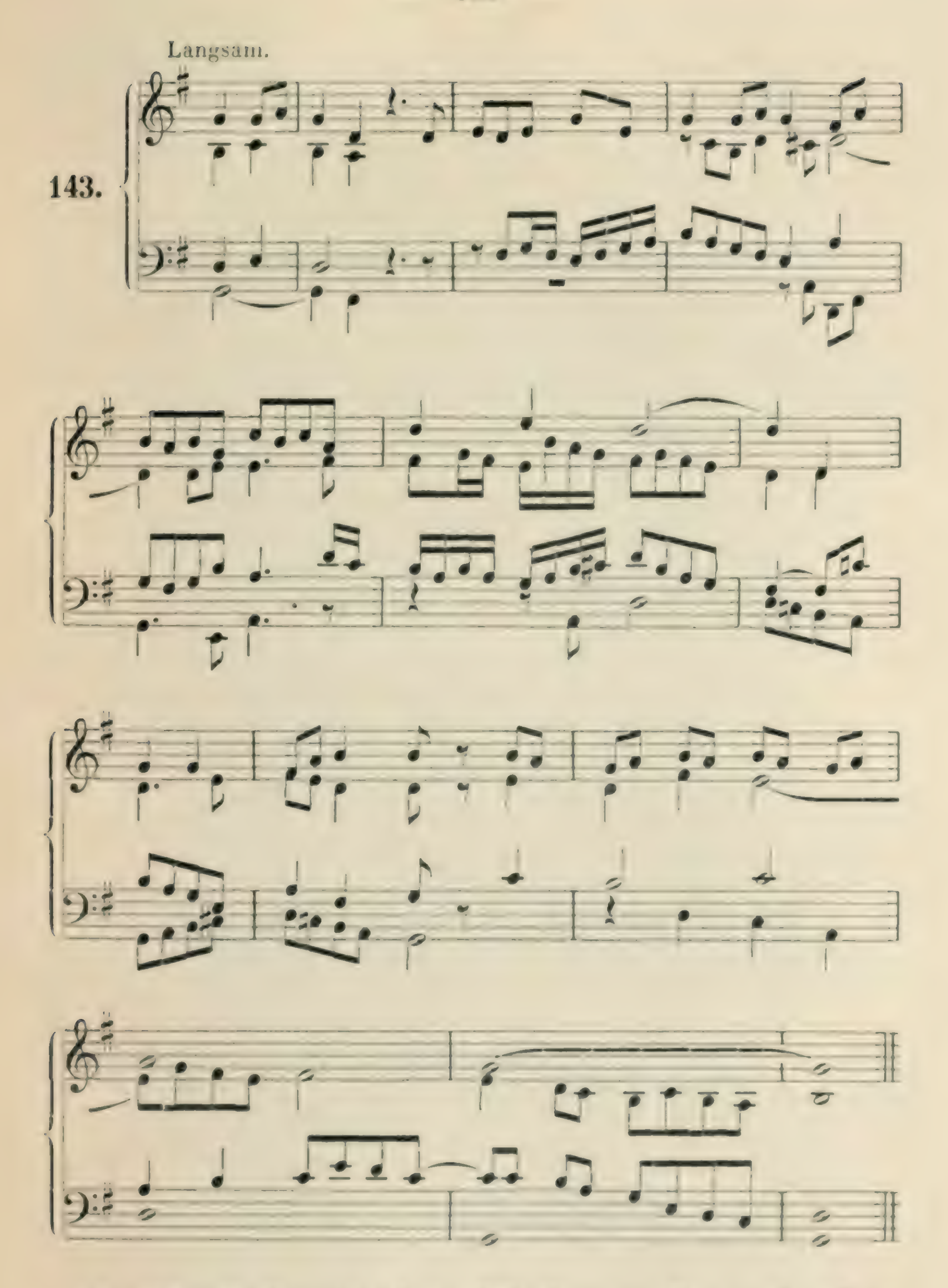
Die folgenden drei Nummern sind Vorspielskizzen zu den Introiten: *Gaudeamus*, *In nomine Jesu*, und *Os justi*. Alle drei sind mit stärkeren Registern zu spielen. Nr. 141 ist in der Hauptsache aus der Melodie des Introitus bis zu *diem festum* gebildet:



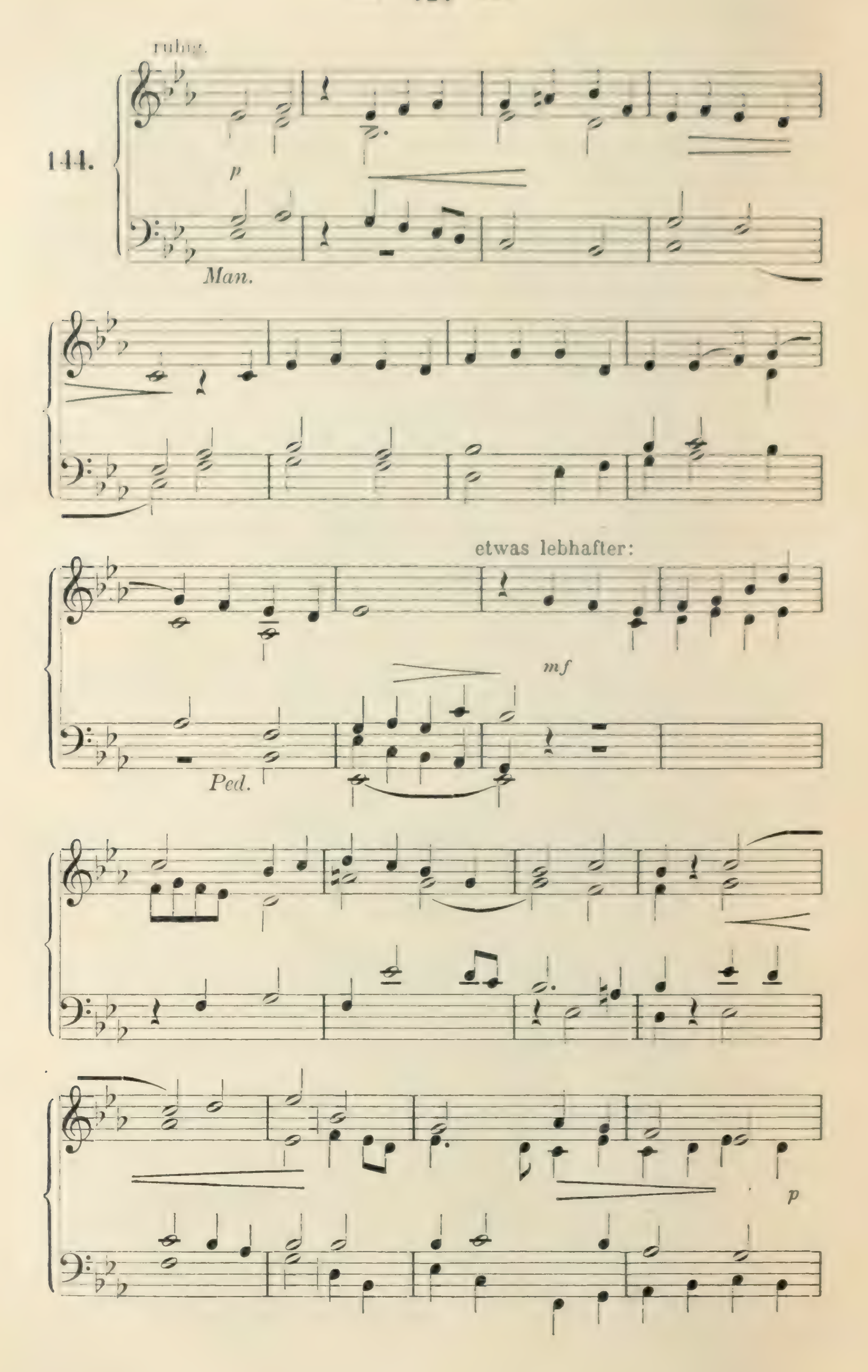
Nr. 142 gibt die Melodieteile: *In nomine Jesu omne genu flectatur* und den Schluß: *in gloria est Dei Patris.* Die Harmonie ist fast genau dieselbe, wie sie oben in Nr. 116 zur Gesangsbegleitung gegeben wurde. Auf diese Weise lassen sich in vielen Fällen einzelne Bruchstücke der Gesangsbegleitung zu Vor- und Nachspielen verwenden:

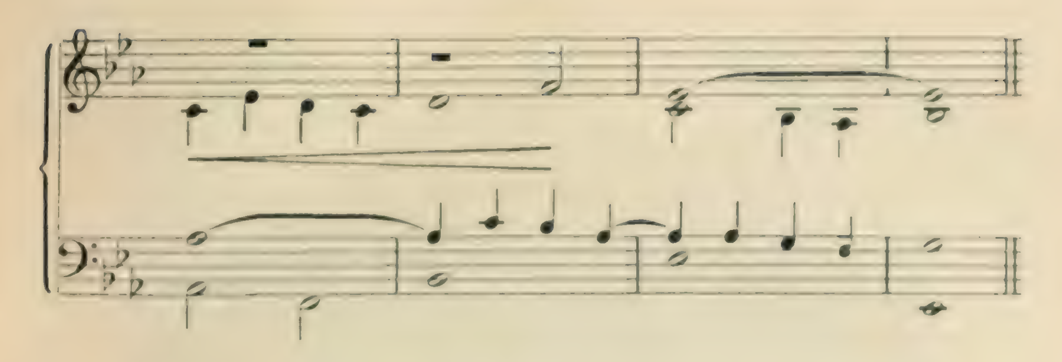


Bei 143 verläßt das Präludium gegen die Mitte zur Bildung einer Kadenz die anfangs aufgegriffene Gesangsmelodie, unseres Erachtens insofern weniger glücklich, als die bescheidenere Melodie des Introitus *Os justi* diese Höhe nicht erreicht, das Vorspiel also eigentlich musikalisch mehr zu sagen versucht, als die Melodie enthält. Doch braucht man auch nicht ängstlich darin zu sein, solange zwischen beiden kein musikalischer Widerstreit geschaffen wird:



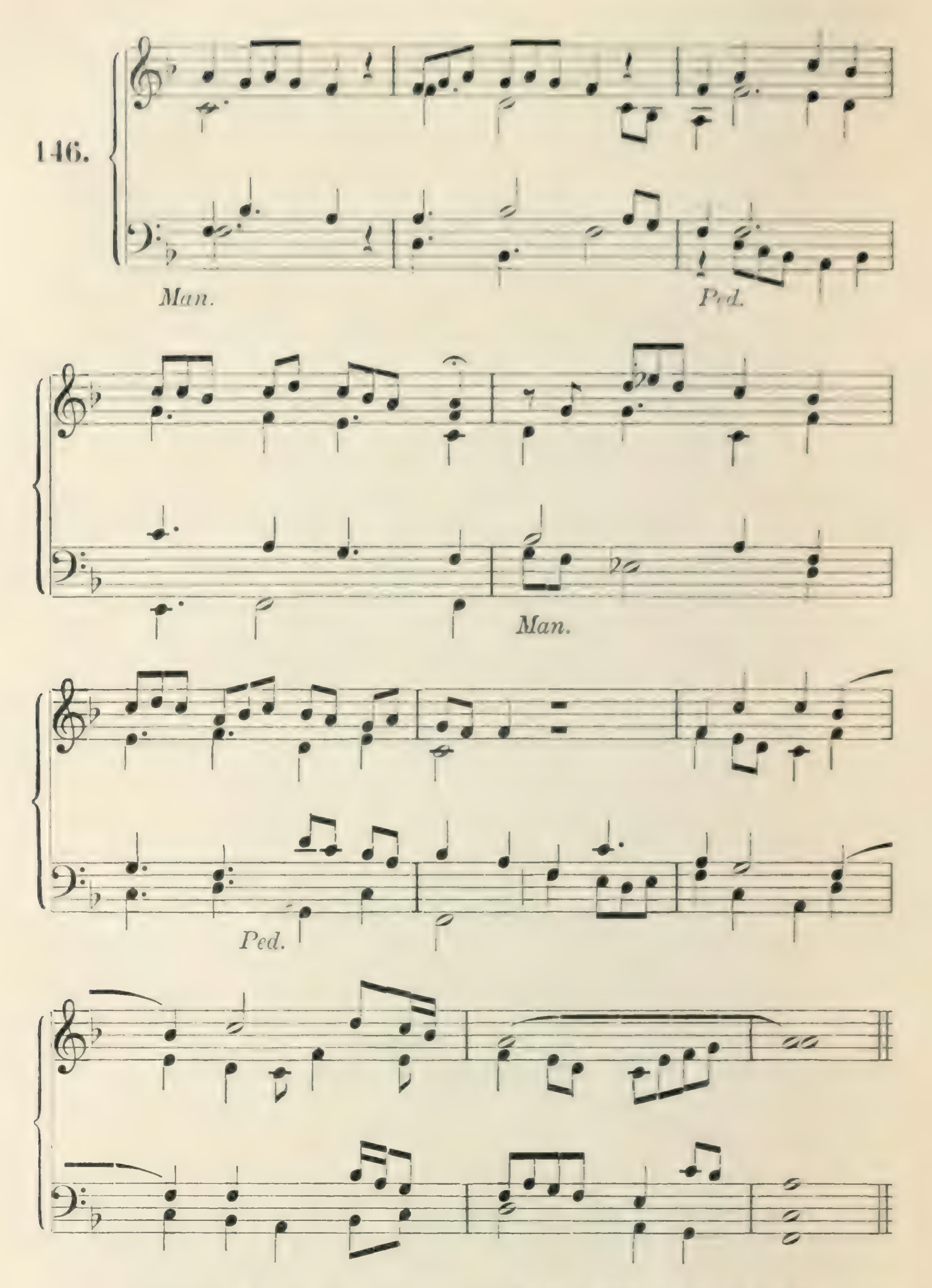
Das folgende Vorspiel ist ein Präludium zur Communio: *Quinque prudentes.* Es ist angenommen, daß nach einem choraliter gesungenen *Agnus Dei* dem Organisten bis zu Beginn derselben etwas Zeit bleibt. Das Vorspiel ist mit zarten Stimmen und moderato zu spielen:


ruhig.
144.
p
Man.
etwas lebhafter:
mf
Ped.
p



Die Nummern 145 und 146 sind Nachspiele, welche im Anschluß an das Sanctus 4 und das der Ostermesse bis zur Wandlung einzulegen wären. Registrierung *p.*, Tempo ruhiger als der vorhergehende Gesang:

145.



In ähnlicher Weise kann man in vielen Fällen die Melodie eines Offertorium dazu benützen, die Zeit bis zur Praefation, oder eines Benedictus die Zeit bis zum Pater noster entsprechend auszufüllen. Der Gedanke ist ja nicht neu. Jeder Organist weiß die Melodien unserer deutschen Kirchenlieder auf diese Art zu Vor-,

Zwischen- und Nachspielen zu benutzen. Man lerne nur die noch gehaltvolleren alten Choralmelodien auf der Orgel gesangvoll zu spielen und man wird in der schlichten Weise sie zu verwenden, wie wir sie kurz angedeutet haben, den Weg finden, mittels der Choralmotive ohne große Kunst und Mühe die Aufgabe des Organisten im Präludieren in befriedigender Weise zu lösen.

Dabei ist es zweckmäßig, die kleinen, schon wegen ihrer geringen Ausdehnung unbedeutenden Vorspiele so sehr als möglich einzuschränken, um z. B. nach dem Offertorium oder Sanctus, Benedictus und Agnus Dei mehr Zeit zu einem größer angelegten und wirkungsvolleren Interludium zu gewinnen.

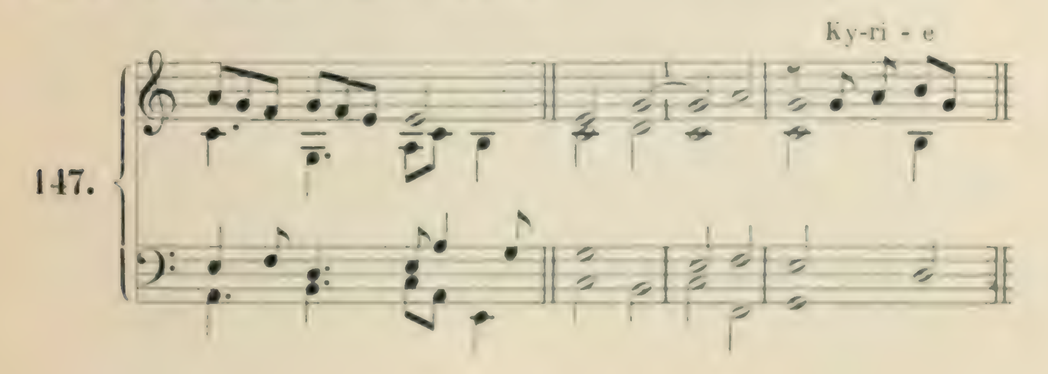
---

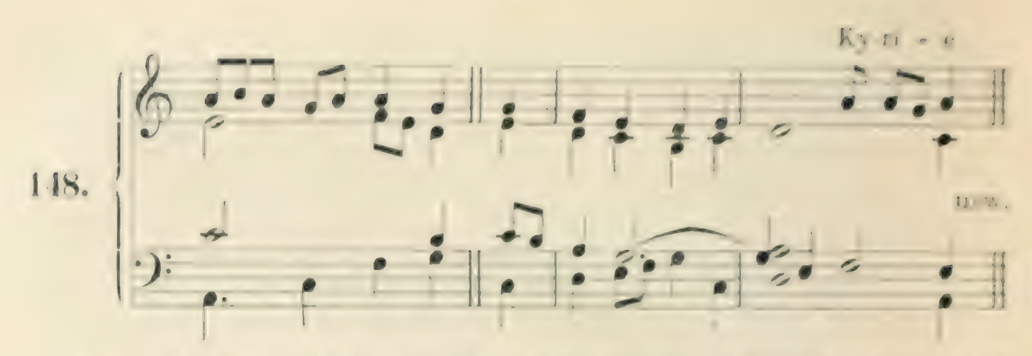
21. Kapitel.

Modulation zwischen den Kirchentonarten.

Die Modulationen zwischen Kirchentonarten wären sehr leicht auszuführen, wenn wir es nur mit den Kirchentönen in ihren Originallagen zu tun hätten. Wir müßten dann nur von Finale zu Finale modulieren, erhielten also, da die Kirchentöne immer paarweise dieselben Finalen haben, lediglich die einfachen, mit diatonischen Akkorden zu bewerkstelligenden Übergänge z. B. von *d-moll* (erster und zweiter Ton) nach *e-moll* (dritter und vierter) oder *f-dur* (fünfter und sechster) oder *g-dur* (siebenter und achter Ton). Oder von *e* abwärts nach *d-moll*, aufwärts nach *f* oder *g* usw. Alle diese Modulationen können direkt ohne eigentliches Modulationsmittel ausgeführt werden, da die diatonischen Akkorde, welche in Frage kommen, eine unmittelbare Verbindung gestatten. Durch die diatonische Hauptkadenz in der Tonart, nach welcher man modulieren soll, käme die Überleitung zum Abschluß. Wir geben im folgenden einige Beispiele:

147.



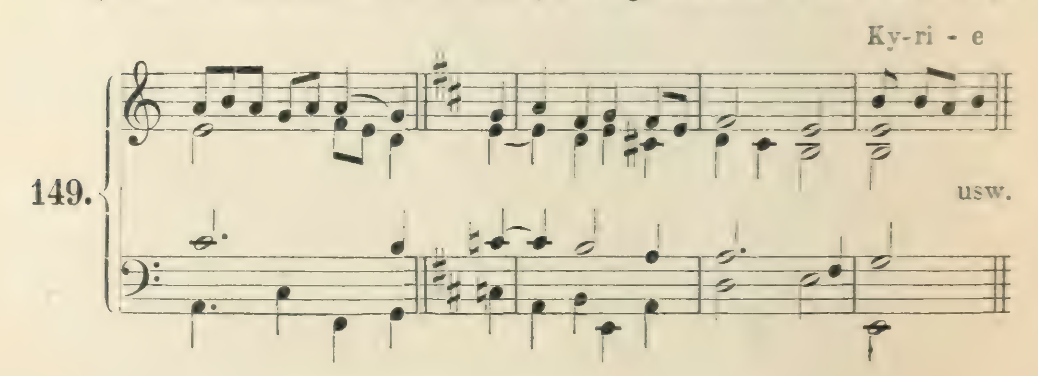
148.


Beispiel 147 zeigt eine Überleitung von einem Schlusse des vierten Tones auf *e* zum Kyrie der zwölften Messe: achter Ton auf *g*; 148 ist Überleitung von einem Schlusse des achten Tones auf *g* zum Kyrie der vierten Messe auf *d* (Intonation auf *a*).

Man spiele derartige Übergänge in der Regel etwas schwächer als die Begleitung eines vorhergehenden Chorgesanges, doch nicht zu schwach und nehme dabei das Tempo ruhig, getragen, damit die Modulation in ihrer Eigenschaft als Überleitung zur Geltung komme.

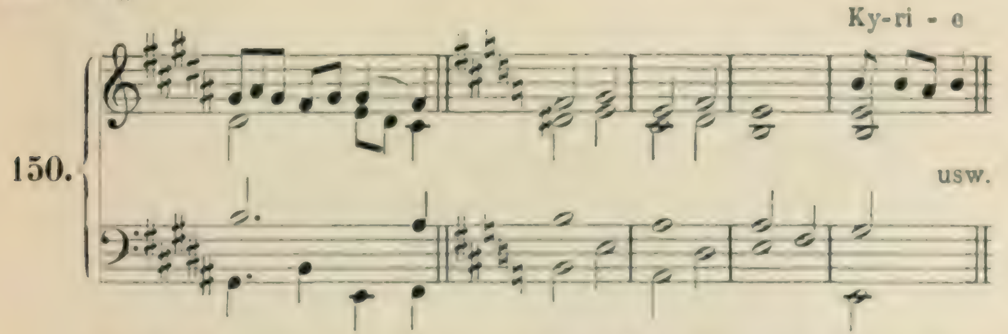
Die Aufgabe wird aber in der Praxis darum meist etwas weniger einfach, weil man es in der Regel mit transponierten Tonarten zu tun haben wird, sei es, daß beide Tonarten versetzt werden müssen, sei es, daß dies nur bei einer der beiden der Fall ist. Dabei kann es vorkommen, daß die vermittelnden Harmonien keiner der beiden Tonarten leitereigen sind, was jedoch nichts verschlägt. Man moduliere einfach auf die relativ beste Art nach den in der Harmonielehre mitgeteilten Regeln in die zu erreichende Tonart oder eine ihr nahestehende vielleicht leichter zu erreichende und suche mit diesem Übergang die der Endtonart in ihrer Transposition zugehörige diatonische Schlußkadenz zu verbinden. Die im vorhergehenden Kapitel unter einem anderen Gesichtspunkt mitgeteilten Beispiele Nr. 139 und 140 können auch hierfür als Muster dienen. Wir fügen hier noch einige bei.

a) Schluß im achten Ton auf *g*; Beginn erster Ton auf *e* 2♯.

149.


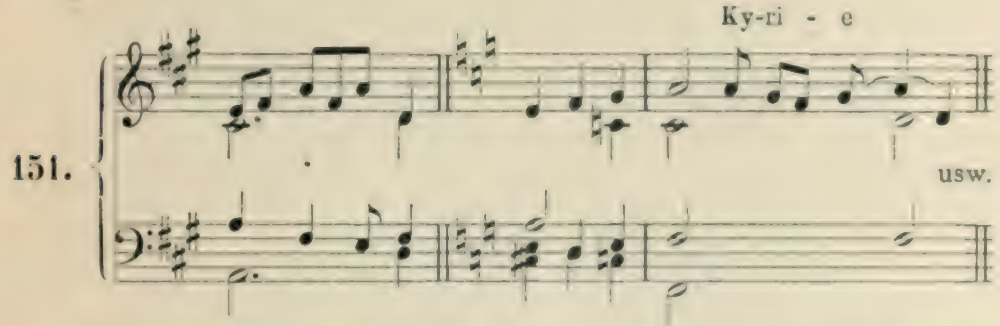
b) Schluß im achten Ton auf *fis* 5 ♯; Beginn erster Ton auf *e* 2 ♯.

150.



c) Schluß im fünften Ton auf *d* 3 ♯; Beginn achter Ton auf *g*.

151.



d) Schluß im fünften Ton auf *es* 2 ♭; Beginn achter Ton auf *g*.

152.

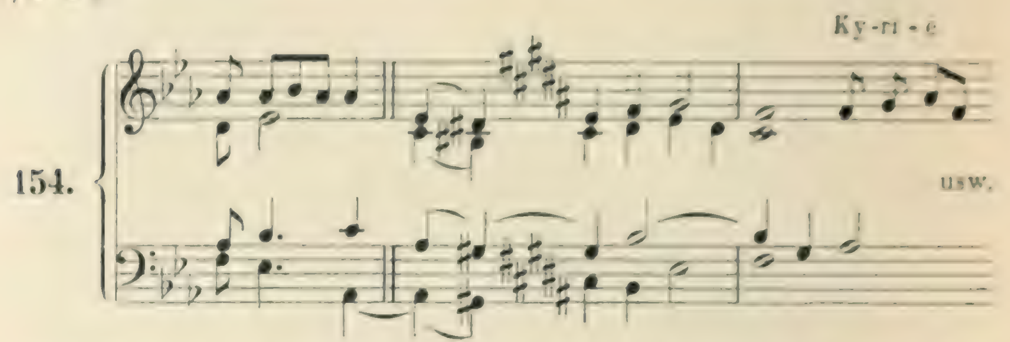


e) Schluß im sechsten Ton auf *g* 2 ♯; Beginn achter Ton auf *g*.

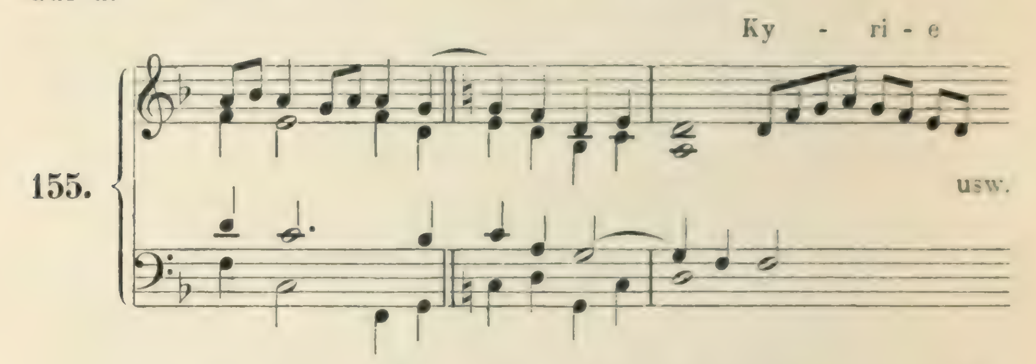
153.



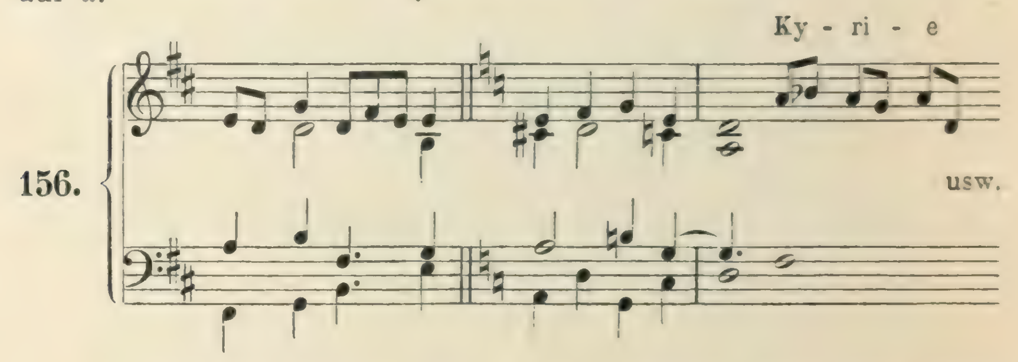
f) Schluß im sechsten Ton auf *as* 3 ♭; Beginn im achten Ton *fis* 5 ♯.



g) Schluß im zweiten Ton auf *g* 1 ♭; Beginn im ersten Ton auf *d*.



h) Schluß im ersten Ton auf *e* 2 ♯; Beginn im ersten Ton auf *d*.



Wie man aus Beispiel 155 und 156 ersieht, kann man leicht sogar in die Lage kommen, zwischen zwei Tonsätzen modulieren zu müssen, welche Tönen mit derselben Tonika doch in verschiedenen Transpositionen angehören. Nr. 155 zwischen dem zweiten und ersten Ton, dürfte häufig vorkommen, ebenso eine Modulation zwischen dem siebenten und achten Ton. Etwas seltener ist der bei 156 behandelte Fall: Modulation zwischen einem und demselben Ton auf verschiedenen Tonhöhen.

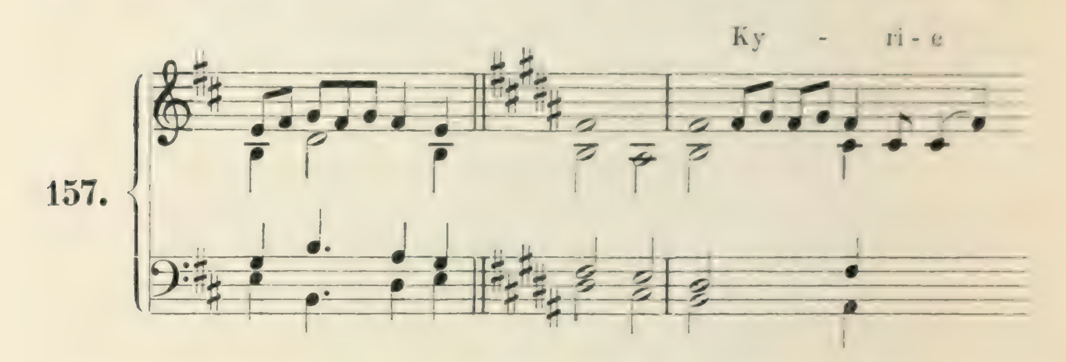
Die Aufgabe des Überleitens kann und soll man sich in vielen Fällen dadurch erleichtern, daß man, soweit dies möglich ist ohne den Gesang zu benachteiligen, die Tonhöhen sich so wählt, daß eine Modulation entweder überflüssig wird, oder doch leicht ausführbar ist und darum natürlich und ungezwungen klingt. Das ist um so wichtiger, je kürzer die Zeit ist, welche dem Organisten für diese Art von Überleitungen zur Verfügung steht. Liegen da die Tonhöhen der zu verbindenden Gesangsstücke zu weit und unbequem voneinander, dürfte es schwer halten, mit den wenigen Akkorden, welche die Zeit einzuschalten gestattet, eine befriedigende Wirkung zu erzielen. So wäre es recht ungelegen, wollte man oben in Beispiel 149 den achten Ton Finale *g* mit dem ersten Ton Finale *es* verbinden; nicht weil eine Modulation von *g-dur* nach *es-moll* besonders schwierig ist, sondern darum, weil sich der Klangeffekt des achten Tones auf *g* während des Introitus (*Benedicta sit*) so im Hörer befestigt hat, daß er durch die wenigen Modulationsakkorde nicht in dem Grade paralysiert werden kann, daß man eine so fern liegende Harmoniefolge, wie sie das Kyrie 4 auf *es-moll* mit sich bringt, nicht noch während dessen ersten Akkorden als etwas Fremdes und Unvermitteltes empfinden müßte. Wünscht man das Kyrie auf *es* zu singen, so verlege man womöglich den Introitus auf die Finale *ges* oder gar *f*, von wo aus die Überleitung nach *es* des ersten Tones sich viel natürlicher und ganz befriedigend ergibt.

Bei Beispiel 151: Verbindung des Introitus fünfter Ton (*Loquebar*) auf *d* mit Kyrie 7, achter Ton auf *g*, ist ein sehr schöner Anschluß möglich, wenn die Sänger imstande sind, das Kyrie auf der Finale *a* 2 ♯ zu singen. Es würde sich dann mit seiner Intonation: *h a g* direkt an den Schluß des Introitus auf *d* anfügen.

Bei etwas schwierigeren Verbindungen erreicht man nicht selten eine gute Wirkung, wenn man nicht in die Tonart des folgenden Satzes moduliert, sondern in eine leichter erreichbare, klanglich der erstrebten verwandten Tonart, von der man dann direkt den kommenden Satz intonieren kann. Wir haben schon bei unseren Bemerkungen über die Vorspiele darauf hingewiesen, es sei nicht strenge gefordert, das Vorspiel in der Tonika des folgenden Satzes zu schließen. Wichtiger als das ist die innere Harmonieverwandtschaft zwischen Vorspiel und Melodie. Man kann sie sich für die Überleitungen sehr zunutze kommen lassen. Nach ihren leitereigenen Harmonien ist ohne Zweifel mit dem ersten und zweiten Ton (Finale *d*) *f-dur* nahe verwandt; eine

Intonation des ersten und zweiten Tones nach einem Vorspiel in *f* (für den zweiten Ton, der meist transponiert werden muß, z. B. Finale *g* Vorspiel *b-dur*) häufig sehr wohl möglich. Könnte man also in unserem Falle durch einfache und natürliche Modulation *f-dur* erreichen, so wäre das genügend und bliebe gegen eine solche Verbindung nichts einzuwenden. Mit den Harmonien des dritten Tones Finale *e* sind eng verwandt die hauptsächlichen Akkorde der *c-dur* Tonart; mit denen des vierten Tones, Finale *e*, die von *a-moll*; mit denen des siebenten Tones z. B. Finale *d*, die Akkorde von *g-dur*, des achten Finale *g*, die der *c-dur* Tonart usw. Bei Tonsätzen des fünften und sechsten Tones wird man in der Regel die Modulation nach deren Finalen ausführen.

Das folgende Beispiel 157 verbindet den ersten Ton Finale *e* mit dem achten Ton Finale *fis* mittels einer Modulation nach *h-dur*.



Beispiel 158 Finale *g-moll* des vierten Tones mit dem achten Ton Finale *g-dur* (Ostermesse) mittels einer Modulation nach *c-dur*.



Diese wenigen Beispiele genügen, das Gesagte für die vielerlei Möglichkeiten der praktischen Verwendung zu beleuchten.

Die Anordnung der Modulation verdient aber auch Beachtung bei längeren Zwischenspielen, wie solche beispielsweise zwischen Offertorium und Praefation, Benedictus und Pater noster, Agnus Dei und Communio auszuführen sind.

Spielt man frei, dann wird es geraten sein, die Modulation womöglich so in den Verlauf des Interludiums zu verweben, daß sie möglichst wenig auffällt. Zwar bleibt sie ja stets in diesen Fällen mehr oder minder ein Notbehelf. Darum je geschickter sie in den Gang der Harmonien verteilt wird und je weniger die Übergänge hervortreten, um so besser. Vor allem hüte man sich davor, zu lange in der Ausgangstonart oder auf verschiedenen harmonischen Zwischenstufen zu verweilen, sonst könnte man leicht genötigt sein, die Modulation noch am Ende des Zwischenspieles gewaltsam oder so gut es dann noch geht, anzuhängen. Das wird immer einen wenig angenehmen Eindruck machen.

Spielt man solche längere Zwischenspiele nach Vorlagen, so raten wir diese entweder in der Tonart des folgenden Gesanges oder in einer ihr mehr verwandten zu wählen, damit man auch in diesem Falle nicht das Spiel mit einer Modulation abschließen muß. Viel besser wird es sein z. B. nach dem Offertorium: *Veritas mea* auf *g-moll* (zweiter Ton) in einem allmählich stärker werdenden Vorspiel nach *g-dur* zu modulieren, sein Interludium in dieser Tonart zu spielen, zu schließen und nach einer kleinen Pause den Beginn der Praefation einfach, ohne weitere Modulation, zu intonieren:

159. 

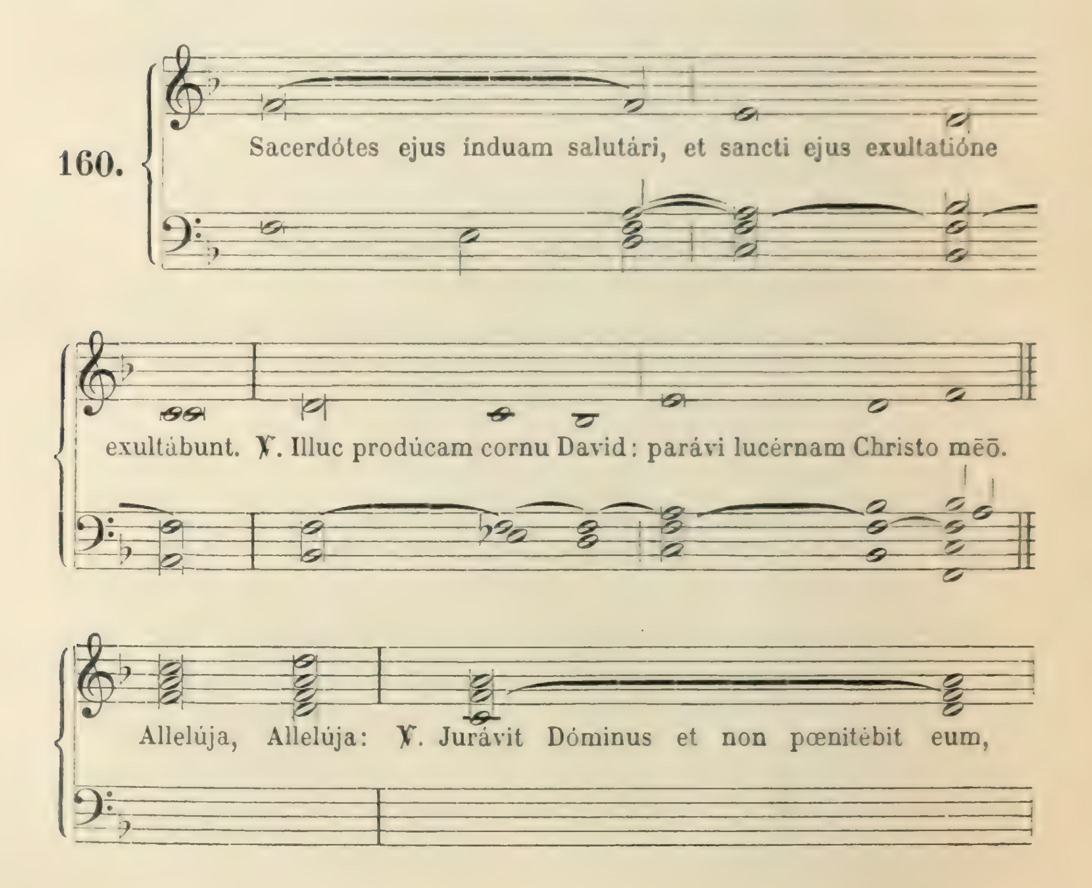
22. Kapitel.

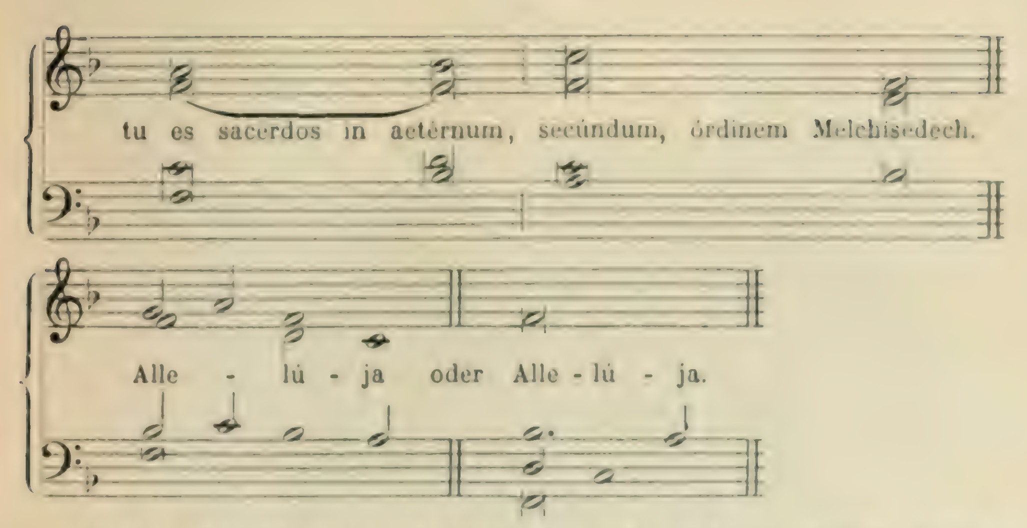
Die Rezitationsharmonien.

Als Rezitationston wähle man eine dem Sänger bequeme Tonlage. Da das Rezitativ in der Liturgie, soweit es an die Stelle der sonst zu singenden Stücke treten darf, nur als Notbehelf anzusehen ist, empfiehlt es sich den Ton nie in auffallender Höhe zu nehmen. Aus demselben Grunde soll auch die harmonische Behandlung des Rezitativs immer eine bescheidene

sein, nicht nur bezüglich der Registrierung, sondern auch in ihrer ganzen Anlage. Man betrachte den Rezitationston als Finale, wähle einige einfache unter sich verwandte Akkorde, bei denen der Rezitationston Akkordbestandteil ist und verbinde dieselben nach den Regeln, welche die Harmonielehre über den »Orgelpunkt« mitteilt. Durchgehende Noten und Akkorde sind demnach zulässig, Modulationen nach Tongebieten, die mit dem Rezitationstone unvereinbar sind, auszuschließen.

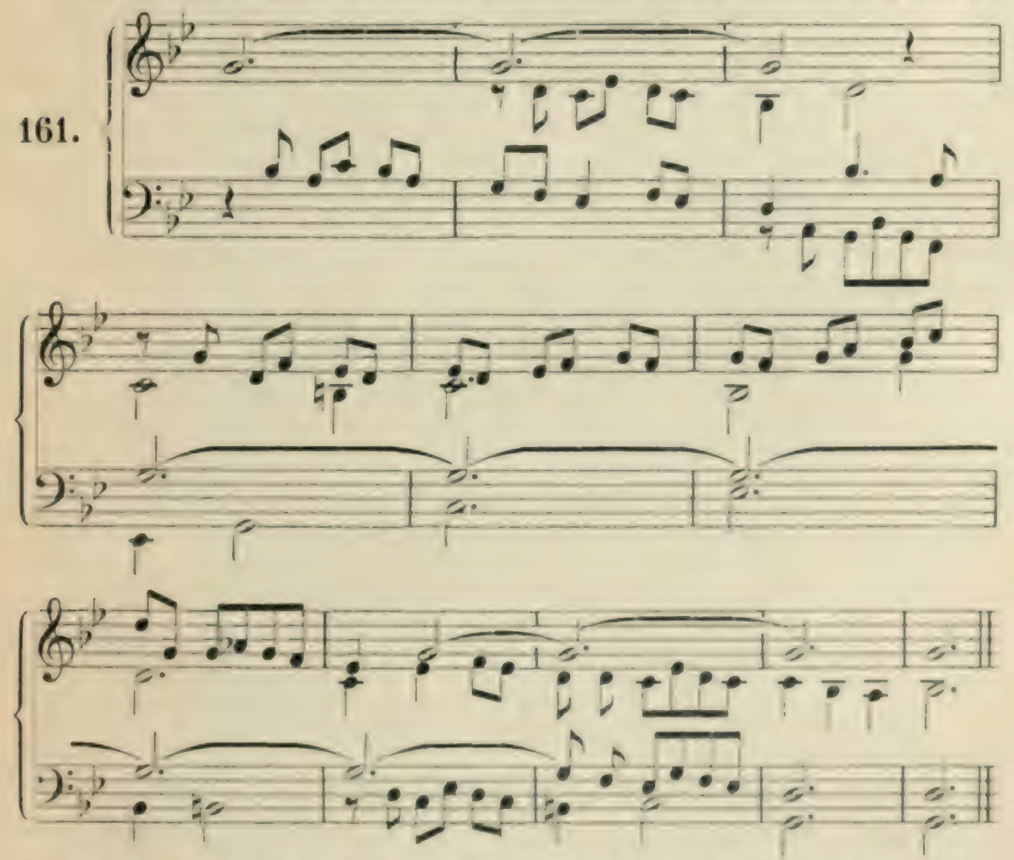
Die Akkordfolge sei ruhig und getragen, nicht zu lebhaft und aufdringlich, damit der vorgetragene Text leicht verstanden werde. Bei längeren Rezitationen ist es angezeigt, die einfachen Akkordverbindungen durch ein bescheidenes figuriertes Spiel zu unterbrechen bzw. zu ersetzen. Es ist von guter Wirkung und wünschenswert, daß der Organist auch bei Begleitung der Rezitation die Interpunktion des Sängers beachtet und seinen Akkordwechsel darnach einrichtet. Dasselbe gilt von der Schlußbildung, die meist durch Vorhalte bewirkt wird, die sich in Bezug auf Spannung und Auflösung nach dem Rhythmus der letzten, etwas gedehnt vorgetragenen Schlußworte richten können, z. B.: Rezitation auf *f*:





Andere, hierfür passende Rezitationstöne wären: *f-moll*, *e-moll*, *e-dur*, *es-dur* und *moll* — *fis-dur* und *moll*, *g-dur* und *moll*, *as-dur* und *moll*. *d* wäre wohl für ein längeres Rezitativ für die meisten Stimmen schon etwas tief, *a* etwas zu hoch gelegen.

Ein Beispiel mit laufenden Stimmen: Rezitationston: *g*-(*moll*):



In vielen Fällen treten die (kurzen) Rezitationen in unmittelbare Berührung mit vorhergehenden oder nachfolgenden

Gesangsteilen[1]. Hierbei ist es alsdann geboten, den Ton für das Rezitativ so zu wählen, daß er zu dem Gesangsstücke, das vorhergeht oder folgt, gut paßt. So bei den oft nur rezitierten Repetitionen des Introitus nach dem Gloria Patri; des zweiten (und dritten) Satzes des Kyrie, Christe eleison, Graduale von einem gesungenen Alleluja, Allelujavers zwischen zwei gesungenen Alleluja.

Z. B. Introitus	erster	Ton	Finale *e:*	Rezitation	*e-moll*	oder	*g-dur.*
»	»	»	» *d:*	»	*d-moll*	»	*f-dur.*
»	zweiter	»	» *g:*	»	*g-moll*	»	*f-dur.*
»	dritter	»	» *d:*	»	*d-moll*	»	*f-dur.*
»	vierter	»	» *fis:*	»	*fis-moll*,	*e-moll*,	*g-dur.*
»	fünfter	»	» *d:*	»	*d-dur*,	oder	*g-dur.*
»	sechster	»	» *g:*	»	*g-dur*	oder	*d-dur.*
»	siebenter	»	» *es:*	»	*es-dur*	(*f-dur*,	*g-moll*).
»	achter	»	» *f:*	»	*f-dur*		

und andere.

In manchen Fällen kann man eine Modulation vermeiden, oder eine schwierige Modulation nach einer mehr entfernten Tonart durch eine einfachere ersetzen, wenn man den dazwischentretenden Rezitationston geschickt zu wählen versteht, da dann die Modulation von dessen Schlußakkord zur folgenden Tonart leichter wird als von der Finale des vorhergehenden Gesangssatzes.

Indes bemerken wir auch hier, was wir schon von anderen Gegenständen unserer Besprechung gesagt haben: Es konnte nicht unsere Absicht sein, hier bestimmte und ausschließlich geltende Normen aufzustellen. Diese Bemerkungen sollen dazu dienen, die Aufmerksamkeit der Studierenden auf eine bestimmte Art der Ausführung hinzulenken, ohne eine andere auszuschließen, welche anderen vielleicht mehr zusagt.

Lust und Liebe zu der großen und heiligen Aufgabe, ein nicht ermüdender Eifer, sich stets zu vervollkommnen und die mit der Zeit sich ergebende Übung werden einen aufmerksamen und strebsamen Organisten mehr und mehr auf so viele Vorteile und Möglichkeiten lenken, welche man in einem Lehrbuche nicht mitzuteilen braucht, will man nicht Gefahr laufen, zu ausführlich zu werden und statt zu fördern, nur zu verwirren.

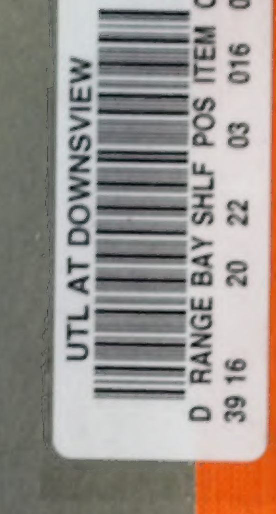
Mögen diese Zeilen dazu beitragen, die Begeisterung für das hohe Ziel zu wecken und zu erhalten, das nicht so schwer zu erreichen ist, als es den Anschein hat!

---

[1] Vgl. Johner 65 ff.

U. I. O. G. D.

Molitor, Ferdinand
Die diatonisch-rhythmische Harmonisation der gregorianischen Choralmelodien


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 20 22 03 016 0